عالم الفكر

المجلد الثالث
العدد الثالث - اكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٧٢

- الرواية العربية المعاصرة
- الفن القصصي المعاصر في اسبانيا
- الرواية الفرنسية المعاصرة
- الرواية الألمانية في القرن العشرين

عالم الفكر

رئيس التحرير أحمد مشاري العدواني
مستشار التحرير . دكتور أحمد أبو زيد

مجلة دورية تصدر كل ثلاثة اشهر عن وزارة الاعلام في الكويت ☼ اكتوبر ــ نوفمبر ــ ديسمبر ــ ١٩٧٢
المراسلات باسم : الوكيل المساعد للشئون الفنية ☼ وزارة الاعلام ــ الكويت : ص . ب ١٩٣

المحتويات

الاتجاهات الحديثة فى الرواية المعاصرة

★ ★ ★

آفاق المعرفة

★ ★ ★

ادباء وفنانون

★ ★ ★

عرض الكتب

الاتجاهات الحديثة في الرواية المعاصرة

تمهيد *

فى أواخر القرن التاسع عشر أخذ دعاة الاشتراكية المثالية يفكرون فى مصير الآداب والفنون ويتساءلون عما عسى أن يلحقها من ازدهار أو تدهور فى ظل الأفكار الواقعية التى بدأت تسود فى تلك الحقبة من الزمن . وقد ذهب المغالون منهم الى حد القول بأن الآداب والفنون مصيرها الى الزوال والاندثار نظرا لانها لا تعبر فى حقيقة الأمر الا عن بعض أشكال النزاع فى المجتمع وشعور الانسان بالوحدة المريرة . فهى بذلك ليست شيئا سوى تعبير عن صرخة استغاثة من العزلة الرهيبة التى يعانيها الانسان فى هذه الحياة . وربما كانت الموسيقى هى الفن الوحيد الذى سوف يفلت من هذا المصير لأنها على خلاف بقية الفنون والآداب تعبر عن السعادة والائتلاف والانسجام والحب فى المجتمع .

وفى أوائل القرن الحالى كتب أناتول فرانس محاوراته التى تذكرنا بمحاورات افلاطون والتى أسماها ((**على الصخرة البيضاء**)) . وقد تصور فى المحاورة الأخيرة منها مستقبل العالم وقد اختفى منه الأدب والتصوير ولم يبق سوى النحت الذى يستخدم فى أغراض زخرفية بحت .

---

* اشترك فى اعداد هذا العدد الدكتور مجدى وهبه .

كما احبت القصص بجميع أنواعها وبكل ماينطوي عليه من مغامرات وتقلبات وتخبط بين السعادة والشقاء... بين الشعور بالوحدة والحب الأليم الذي لا وجود له في المجتمع المثالي الحالي. وحصر اناتول فرانس الحياة الثقافية كلها في الشعر والموسيقى (السوناتا والسمفونية) على أساس أن الشعر هو نوع من التغني والترنم بالسعادة لذلك المجتمع السعيد بينما تعبر السوناتا والسمفونية أصدق تعبير عن الانسجام والائتلاف. وذلك بعكس الكونسرتو التي لم تكن ـ في نظره ـ أسعد حظاً من الأدب والتصوير والقصص، لأنها بمثابة محاورة موسيقية بين لحنين أو حالتين وجدانيتين.

٧- واذا تقصينا الاهتمامات العامة الثقافية وغير الثقافية التي تميز القرن الحالي منذ بدئه فسوف نجد أن هذه الاتجاهات تتراوح بين البحث عن نظرة عامة للعالم تضع الانسان في اطار من الدلالات الممكنة المعقولة بعد أن عانى الناس الأمرين من أزمات الايمان التي تعرضوا لها نتيجة للمطلبات العنيفة التي حملت القرن التاسع عشر وتسللت الى القرن العشرين، وبين انزواء الانسان في زوايا النفس يبحث في خباياها عن تبرير الحياة وتحليل شعوره بالعزلة الميتافيزيقية وتغلبه على المشاكل الناشئة عن تلك العزلة.

وليس من شك في أن الماركسية حاولت ـ ولا تزال تحاول ـ أن تزود الانسان بالنظرة الشاملة للعالم، رأي تفسر له كل ظاهرة من ظواهر الكون. ولقد تفجرت في الأديان الكبرى كلها حركات التجديد التي غرست في نفس المؤمن عقيدة ذات دلالة تساعده على أن يساير العصر الذي يعيش فيه حتى لا يتهم بالتزمت أو الجمود. بينما ظل علم النفس المنسق من نظريات فرويد على صلة وثيقة بذلك الانطواء الفلسفي الذي نبعت منه حركة أدبية متعددة المظاهر، تعالج في الرواية والشعر صراع النفس بين العزلة والحب الذي هو في الواقع عبارة عن اقتران عزلة بعزلة. ومن كل هذا شرع البعض يعتقد أن الصيغة الأدبية المعروفة من رواية وقصة ومسرحية أخذت في التدهور والاضمحلال، لا لأن المجتمع أصبح سعيدا وتخلص من جميع تناقضاته فلم تعد به حاجة الى ما يمنحه الرفاهية والاطمئنان، ولكن لأن تناقضاته بلغت الذروة وطغت على كل اهتمام آخر يمكن أن يقض مضجعه ويبلبل فكره ويحرمون أمامه كل مباهج الحياة.

والرواية بالذات صيغة أدبيه فنيه لا يتجاوز عمرها المائتين والخمسين سنة في الامم المتقدمة، والخمسين السنة في العالم النامي الذي لم يحظ بنصيب من قيم اوروبا ومثلها العامة الا منذ أمد قريب. وهذه الصيغة الأدبيه وليدة الشعور بضرورة محاكاة الواقع الحي الجاري في المجتمع البشري بل انها كانت في وقت من الأوقات خير وسيلة لمحاكاة هذا الواقع، وليس كذلك الشعر والمأساة اللذان أخفقا في محاكاة الواقع بصورة طبيعية مقنعة، كذلك كان ظهور الرواية نتيجة الحاجة الملحة لمجتمع من القراء لا يجدوا خارج ميدان القراءة أساليب ممكنة التسليه والترفيه عن النفس.

أما اليوم فقد أصبحت وسائل الاتصال بالجماهير سمعيه بصرية صارخه ملحة لا تسمح بترك الانسان وحده يتذوق القصص تذوقاً هادئاً في مكان منعزل، وانما تخاطبه بأساليب مختلفة مؤتلفة كالسينما والاذاعة والتليفزيون، وهي وسائل تفضلها الجماهير لأنها أسهل ادراكاً من الكلمة المطبوعة، اذ هي تخاطب الحواس المختلفة في آن واحد على شكل حصار لا يترك لاحتمال الخطأ، أو عدم الفهم، أو التأمل الفردي فرصة ولا سبيلاً.

على أن محاكاة الواقع ، الذى هو المبرر لايجاد الرواية ، لم يكن هو الغرض الوحيد اليوم من الأدب . فهناك بالاضافة الى ذلك سرعة الاعلان لكل ما تضمره النفس أو تبتكره الخيال ، وهذه هى الظاهرة الجديدة فى عصرنا الحالى . فما من رأى يظهر فى جامعة أمريكية ، أو نظرية تنافس فى مبادئ هندسى أو تجربة اقتصادية جديدة تختبر فى مصنع سوفييتى الا تصبح أسرع من الطرف خبرا شائعا تلوكه الالسن ويتداوله الناس فى شتى أنحاء العالم . وقد يستلزم هذا الخبر الاقناع ، والدعوة ، والشرح ، وهذه ميزة اخرى لاستخدام الوسائل السمعية البصرية فى الاتصال بالجماهير . تلك الميزة التى تفتقر اليها النظريات التقليدية للمحاكاة كالمذهب الطبيعى ، الذى يصف الاشياء كما هى فى الطبيعة وصفا يحاول أن يكون علميا محايدا ، من غير أن تصحبها اقناع أو شرح أو تعليق . وهو المذهب الذى عمل الروائى الفرنسى **اميل زولا** **Emile Zola** على تطويره ثم ورثه من بعده أجيال من الروائيين قبل أن تظهر الوسائل الآلية التى تزحزح الرواية بجميع أنواعها عن الاتصال بالجماهير .

وهكذا نجد أنفسنا نعيش مفارقة جديدة فى عالمنا المتغير ، هى المفارقة بين الاتجاهات لأصوات فنية تحاول تصوير الواقع بحيث تؤدى الى منهج فكرى معين أو نظرة ثورية خاصة ترى ضرورة تغيير الواقع نفسه ، وبين الانزواء أمام الواقع الخارجى والغوص فى خبايا النفس للبحث عن رموز تعطى للحياة دلالة . وتعتبر السياسة والثورة والحركات الاجتماعية فى الأدب من منطلقات الحالة الاولى . بينما تعتبر الحركة الرمزية ، وعلم النفس ، وشعور الفرد بالعجز أمام الأحداث العالمية الكبرى من سمات الحالة الثانية . أما الواقع الثقافى فانه لا ينتهى الى أى من الحالتين وانما الى المفارقة بينهما .

● ● ●

واذا كان من صميم وظيفة الرواية أن يحاول المؤلف التأثير فى قرائه عن طريق محاكاة الواقع ، أو التعبير عما يدور فى نفسه بصورة مؤثرة وباسلوب بليغ جذاب فان هناك اتجاها آخر فى الرواية الحديثة عامة والاوربية بخاصة الا وهو محاولة ايجاد فتح جديد فى طرق السرد واعادة النظر فى الطرق المألوفة . وأول من طرق هذا الباب الروائى الروسى الكبير **دستويفسكى** **Dostoyevsky** الذى كان يشعر ان مجرد سرد الحوادث الخارجية لا يكفى ، وأنه لا بد للمؤلف أن يتعمق فى شخصياته تعمقا تاما . وكذلك الروائى الروسى الكبير **ليوتولستوى** **Lev Tolstoy** الذى كان يحاول دائما — وبخاصة فى ((**الحرب والسلام**)) — ان يدمج مصير الفرد فى اطار مصير جماعى تاريخى .

ولكن الظاهرة الجديدة التى ظهرت فى أوائل القرن العشرين هى اللجوء الى ما يعرف باسم ((**تيار الشعور** Stream of Consciousness)) كما اخترعه الروائى الفرنسى **دى جاردان** **E. Dujardin** وطوره **جيمس جويس** James Joyce ، **وفرجينيا وولف** **Virginia Wolf** فى الرواية الانجليزية . ومعنى هذا المصطلح أن يلتزم الكاتب بالكشف عما يدور فى نفس شخوصه بعيدا عن تقديم الحدث أو الحوار الملفوظ — ومن غير تقيد بالترتيب النحوى أو المنطقى للكلام — وذلك محاكاة لتطور الأفكار فى الذهن الذى يثب من موضوع لآخر دون قاعدة أو نظام معين . **والغرض من اللجوء الى هذا النوع من السرد فى الرواية هو الكشف عما يسماه علماء النفس بمستويات الوعى السابقة على التعبير . . ويلاحظ أن هذه المناجاة تظهر خالية من علامات**

الترقيم ، وأن الغرض من تسجيلها هو الايحاء بحركة العقل المتدفقة المستمرة بكل ما تشتمل عليه من تداعى المعانى من غير ربط ولا منطق .

ويمكن اعتبار الأساليب الاسطورية فى السرد الروائى التى ترجع الى الكاتب الامريكى **ميلفيل** H. Melville فى القرن التاسع عشر محاولة اخرى للانحراف عن التقليد فى الرواية . ولا شك أن هذا القصص الاسطورى ـ مثل رواية **موبى ديك** Moby Dick على صلته وثيقة بالقصص الاسطورى المتشائم الذى تميز به **فرانتس كافكا** Franz Kafka فى قرننا هذا . وليس أثر كافكا سوى استمرار منطقى من ناحية اخرى للرواية الدستويفسكية ، التى تتضمن وصفا اسطورياً مؤثرا للانسان المعزل فى المجتمع الذى يطارده ويحاول القضاء عليه ، او للانسان المنزوى نتيجة لمخاوفه النفسية الدفينة وعجزه عن مواجهة العالم او فهمه .

ومن وسائل الهروب أيضاً من الرواية التقليدية تلك التى اشتهر بها الكتاب الفرنسيون الروائيون فى تصويرهم لمجتمع بأسره لا عن طريق سرد الأحداث لحياة فردية بل عن طريق تمثيل العلاقات الاجتماعيـة المختلفة التى تربط بين الشخصيات فى بيئة أو زمن معين أو عبر أجيال من اسرة واحدة . وهذه هى ((**الرواية الاجتماعية** Roman Unanimiste)) التى ابتكرها **جول رومان** Jules Romains ، **وجورج ديهاميل** Georges Duhamel **وروجيه مارتان دى جار** Roger Martin du Gard . وهذه الروايات تمثل دون شك محاولة المؤلف الروائى أن يربط بين قصة مصير شخصياته ـ كما هى الحال فى الرواية التقليدية ـ وبين أحداث المجتمع الذى يعيشون فيه متأثرين فى ذلك بالحروب والأزمات التى قضت على حياة أغلب البشر فى الخمسين السنة الأخيرة .

والرواية الفرنسية دائمة البحث عن صيغ جديدة كما هى الحال فى روايات الكتاب الوجوديين : **سارتر** J. P. Sartre ، **وكامى** A. Camus **وسيمون دى بوفوار** S. de Beauvoir . **ولقد استمر الشعور بعدم كفاية السرد التقليدى الى زمن الابتكارات الحديثة ، وبعضها يسمى ((الرواية الجديدة** Nouveau roman)) ، **والبعض الآخر يلتزم ما يسمى ((اسلوب الانتحاء** Tropisme)) . فأما الرواية الجديدة فقد ظهرت بفرنسا فى أوائل الخمسينيات من هذا القرن بقصد الثورة على اسلوب الرواية الكلاسيكية التى تهتم بالتحليل النفسى لشخصياتها والتعليق الفلسفى المطول على مواقفها . وتتميز هذه النزعة بمحاولة تسجيل بعض المعطيات الحسية كوصف جدار من الحجر وصفاً دقيقاً ، أو رائحة حساء البصل ، أو مقتطفات من الأحاديث المألوفة بين الناس ، من غير أى توجيه أو تعليق من قبل الكاتب ، تاركة للقارىء الحرية فى تكوين انطباعه الشخصى عما يقرؤه . ولا تزال هذه النزعة غالبة فى الرواية الفرنسية الحديثة وان كانت قد تأثرت **بالنظرية البنيوية** Structuralisme الجديدة التى يتزعمها **رولان بارت** Roland Barthes والتى ترمى الى تحديد واقعة انسانية بالنسبة لمجموعة منظمة من الناس مع التعريف بهذه المجموعة .

وأما الاسلوب الانتحائى فهو من ابتكار الروائية الفرنسية **ناتالى ساروت** Nathalie Sarraute ، ويقوم على وصف ردود الفعل لدى الشخصية للحوادث الخارجة عنها ، وهى كلها ـ فى نظر ناتالى ساروت ـ ردود فعل شبه آلية تذكرنا باتجاه النبات نحو الشمس اتجاهاً تلقائياً . وكان كل هذا محاولة قضى عليها بالفشل فى تغيير مجرى الرواية التقليدية مثلما حاول **أندريه مالرو** André Malraux فى رائعته عن الحرب الأهلية فى الصين المسماة ((**حالة الانسان**)) والتى تمزج

الحوار بالسرد والتاريخ والتحليل السياسي . وفي الدراسة التي تقدمها السيدة الدكتورة سامية أسعد كثير من التفصيلات الطريفة العميقة لهذه الاتجاهات الحديثة كما تظهر في كتابات الروائيين الفرنسيين المعاصرين .

وإذا كانت هذه هي الحال في فرنسا فما عساها أن تكون في ايطاليا واسبانيا والمانيا والاتحاد السوفييتي ؟ أما عن ايطاليا فقد استمرت الرواية التقليدية فيها بعد الحرب العالمية الثانية على يد **ريكاردو باكللي** Riccardi Bacchelli ، **وكارلو ليفي** Carlo Levi **وتشيزري بافيزي** Cesare Pavese **واجناتسيو سيلوني** Ignazio Silone . ويبدو أن التجربة الفاشستية الطويلة قد صبغت المجتمع الايطالي بصبغة الشعوب النامية التي تلتمس في العالم الحديث تحديد معالم هويتها من خلال القصص الروائي . وتبحث عن أجوبة للتساؤلات العديدة التي تجول بخاطرها بالنسبة للمراحل التاريخية المنعكسة في حياة الأفراد والتي أدت الى حالتها الراهنة .

وأما اسبانيا فهي لا تزال تعيش في أعقاب المأساة الكبرى التي مرت بالشعب الاسباني بالحرب الأهلية في الثلاثينات ، وعزلته تماماً عن تلك المأساة الكبرى الأخرى في أوروبا أثناء الحرب العالمية الثانية . ولكن ماذا كان مصير الرواية الاسبانية بعد موت الروائي الكبير **بيرث جلدوس** Perez Galdos ؟ انه ليبدو أن **كاميلو خوسى تيلا** Camilo Jose' Cela **ورفائيل فرلوزيو** R. S. Ferlosio كانا خير خلفائه . وقد ظلا يكتبان في صميم التقاليد الروائي الواقعي .

وأما المانيا فان مأساة الحرب والنهضة الصناعية الكبرى التي ظهرت فيها بعد الحرب لم تنعكسا في الرواية من ناحية ايجاد سرد يحاكي الأحداث أو يفسرها . فاذا اعتبرنا **جنتر جراس** Günther Grass خير روائييهم استطعنا أن نشخص الاتجاه الحديث في الرواية الألمانية بأنه استمرار لأساليب الحكاية الاسطورية الرامزة لمصير نفسي داخلي للكائن .

ولقد حرص كل من الاستاذ الدكتور محمود مكي والدكتور مصطفى ماهر على أن يقدم عرضاً شاملا الى حد كبير لأهم الاتجاهات في الرواية المعاصرة في اسبانيا وفي المانيا على التوالي. وأعتقد أن الكثير جدا من المعلومات التي تزخر بها هاتان الدراستان لم تكن معروفا بمثل هذا التفصيل لعدد كبير منا في العالم العربي .

وأما في الاتحاد السوفيتي فاننا اذا استثنينا **باسترناك** Boris Pasternak في روايته ((**الدكتور جيفاجو** Doktor Zhivago)) **والكسندر سولجينيتسين** A. Soljenytsin فسوف نجد الرواية مستمرة في السير في طريق الواقعية الاشتراكية التي بلورها **مكسيم جوركي** Maxim Gorky في أوائل القرن العشرين .

● ● ●

ويبدو بصفة عامة أن هناك تفرقة جوهرية في مجتمعات العالم بين المجتمعات التي تهتم اهتماماً خاصاً بمصير الجماعة ، سواء أكان ذلك في شكل اشتراكية أم شيوعية أم قومية ثائرة ضد الاستعمار والحكم الفاسد والاستغلال ، أم في شكل احياء ديني يرى فيه المؤمن الصراط المستقيم ويتخلى في الوقت نفسه عن تزمته وجموده . ويساير العصر الذي يعيش فيه . وبين المجتمعات التي بلغت ثروتها الصناعية كما استقرت نظمها السياسية والتي تعمل جاهدة على ايجاد اسلوب من الحياة لمرحلة من تطورها لاحقة لمرحلة التوسع الامبراطوري أو الصناعي ، ولكنها تجد نفسها مع ذلك مضطرة رغم أنفها الى التعايش مع مجتمعات أخرى نامية تؤمن بايديولوجيات أو فلسفات

عامة . وتلتزم هذه البلاد المتقدمة برجماتية تجريبية فى نظرتها الى شئون الحياة ، وخير مثال لهذا النوع من المجتمعات المجتمع الانجلو سكسونى والاسكندناوى والفرنسى . ويمكن التنبؤ مع شيء من الحرص بأن الروايه التقليدية فى هذه المجتمعات تعيش سنيها الأخيرة ، وأن التجارب المختلفة فى أساليب السرد منذ ظهور اسلوب **تيار الشعور** كانت بمثابة نزعة انتحارية للرواية كما عرفها **هنرى فيلدنج** Henry Fielding **وجين اوستن** Jane Austen أو **ديكنز** Charles Dickens أو **مدام دى لافايت** Madame de la Fayett أو **بلزاك** H. de Balzac أو **ستاندال** Stendhal .

وليس من شك فى أن تقدم طرق الاتصال الحديثة بالجماهير ومزاحمتها للكلمة المطبوعة كان بمثابة اغتيال للرواية كما عرفناها . ومع ذلك يلاحظ أن ظروف حياة المجتمعات النامية على اختلاف درجاتها تفرض على المثقفين والادباء فيها نوعاً من الانطواء الفكرى للتساؤل عن مقومات الشخصية القومية ، كما أن الحماسة الوطنية او الايديولوجية تدفعهم الى اكتناز مأثوراتهم الشعبية والدفاع عنها أمام ما يظنونه حضارة عدائية نهمة .

وفى افريقية وآسيا استغلت صيغة الرواية لتسجيل الماضى القريب أو حياة الجيل السابق على الجيل الحاضر فى محاولة لتحديد معالم الشخصية الجماعية للمجتمع النامى والدواعى لتوصيله الى ما هو عليه . فالواقعية التقليدية هى تقريباً المنهج الغالب على نحو ما نرى فى روايات نجيب محفوظ المصرى ، او الشيخ حامد وكان السنغالى ، أو ملك رج أناند الهندى ، أو حزقيال امباليلى الغانى ، ولكنها واقعية بعيدة كل البعد عن واقعية زولا أو ديكنز . انها واقعية الغرض منها التحليل النفسى الجماعى لمجتمع ملتزم بمذهب معين ، كما أنها بمثابة تحليل تاريخى لمقومات الانسان المعاصر فى المجتمع النامى ، وتسجيل لتراث تمتلىء النفوس قلقاً لفقدانه فى معمعة الحياة المعاصرة .

●●●

والرواية العربية المقروءة ، التى يقدم الاستاذ الدكتور شكرى عياد دراسة لبعض الموضوعات الهامة التى تعالجها سوف يلحقها بغير شك ما لحق غيرها من أنواع الروايات الاخرى من تدهور نتيجة لتقدم الوسائل السمعية والبصرية ، واطراد التحسين فيها ، واقبال الجماهير عليها . فالحقائق حين تصل الى الذهن عن طريق حاستين تكون أثبت مكاناً وأسهل ادراكاً مما لو بلغته من طريق حاسة واحده ، واذا بلغته مصحوبة بالشرح والاقناع لم تدع مجالاً للشك أو التساؤل وعدم الفهم . هذا فضلا عن أن السينما او التليفزيون انما يعرض صور الشخصيات وهى تقوم بكل ما يقوم به من تمثله من أعمال فى الحياة ، أما الرواية المطبوعة فان القارىء لايرى فيها سوى رموز لمعان يعمل الذهن فى سبيل فهمها ، وقد يخطىء وقد يصيب ، فهى لكل ما تقدم أصعب ادراكاً وأقل متعة حتى مع محاكاتها للواقع ، وانتشار التعليم ، ونمو عدد القراء ، فنحن لا نكاد نجد الآن بيتاً خالياً من المذياع ، أو التلفزيون أو شخصا لايتردد على دور السينما كلما سمحت ظروفه بذلك ، بينما نجد العديد من منازل المثقفين خالية من الروايات والقصص بصفة عامة . هذا على الرغم من أن البلاد العربية غنية الآن بكتاب الرواية الممتازين من أمثال نجيب محفوظ ، وتوفيق الحكيم ، وليلى البعلبكى ، وجبرا ابراهيم جبرا ، وأن هؤلاء الكتاب يحاولون محاكاة الواقع ، وان كانت محاكاة ــ كما قدمنا ــ تقليدية غالباً . واذا قلنا ان الحماسة الوطنية تدفع الى الاحتفاظ بالتراث القومى فان الروايه بشكلها المألوف لايمكن أن تعد تراثاً قومياً فى الآداب العربية ، لأن عمرها لا يتجاوز الخمسين السنة فى البلاد النامية . واذا كنا نملك الآن من الآلات السمعية البصرية السينما والمذياع والتليفزيون فقط فاننا لا ندرى ما يخبئه لنا الغد من آلات وابتكارات يتناقل الناس بوساطتها المعانى والأفكار .

شكري محمد عياد *

الرواية العربية المعاصرة وأزمة الضمير العربي

اذا لم يكن رصد الاتجاهات الأدبية مجرد تصنيف وسرد ببليوجرافي لعناوين الكتب فلا بد له من أن يتخذ أحد سبيلين : اما تفسير الأعمال الأدبية بالظروف التاريخية التي أحاطت بانتاجها ونشرها ، واما دراسة هذه الأعمال من حيث هي تركيبات لغوية تستخدم حصيلة من الأساليب الفنية ويضيف كل منها الى هذه الحصيلة من خلال تفرده الخاص . وكاتب هذا المقال يتخذ موقفاً وسطاً بين التفسير التاريخي والتحليل الفني ، لأنه يرى أن الأديب ــ والروائي خاصة ــ شاهد على عصره وقومه ، ولكن أخطر ما في شهادته هو ما يستخلص من عمله الفني دون تعمد منه للمشاركة في الأحداث المحيطة به بوصفه مفكراً سياسياً او اجتماعياً . وكما أننا ــ قراء ونقاداً ــ نصل الى هذه الخلاصة في أثناء القراءة ومن خلالها ، فهي تتخلق عند الكاتب أيضاً في أثناء الكتابة ومن خلالها ، بحيث لا يمكن فصل الدلالة الفكرية عن الاسلوب الفني . وبما أن هذه الدلالة ــ مهما اختلفت مواقف الكتاب تشير الى لحظة حضارية معينة ــ أى الى مرحلة معينة

---

* الدكتور شكري محمد عياد استاذ كرسي الادب العربي الحديث في كلية الاداب جامعة القاهرة . من مؤلفاته : « البطل في الأدب والأساطير » « القصة القصيرة في مصر » ، « موسيقى الشعر العربي » ، « تجارب في الأدب والنقد » ، و « الادب في عالم متغير » اسندت اليه رئاسة تحرير مجلة « النقد » التي سوف تصدر في القاهرة قريباً .

فى تطور أنماط التفكير والسلوك عند الجماعة ـ فاننا نرى أن جلاء هذه اللحظة الحضارية هو المدخل الأنسب لفهم مجموعة من الأعمال الأدبية ، اذ كان الحظ المشترك بينها أو بين معظمها ، ويأتى بعد ذلك تصنيف المواقف المختلفة التى تنطوى عليها هذه الأعمال ، وتقويم الأشكال الفنية التى تنطوى عليها هذه المواقف . واذا كان الحكم على المواقف نفسها ـ كالحكم بالتقدمية أو الرجعية ـ خارجاً عن عمل الباحث الأدبى ، فان الحكم على الأشكال الفنية ـ بعد تحليلها فى ضوء الأعمال المشابهة ـ هو الهدف النهائى من عمل هذا الباحث ، بل هو صميم عمله فى الحقيقة ، ولكن المدخل الحضارى الفكرى يهيء مرتكزاً ضرورياً للتقويم الفنى من حيث أن نجاح العمل الأدبى وحده الأعلى أن يصبح الشكل والمضمون شيئاً واحداً يستلزم تصور المضمون ـ ولو بنوع من التجريد ـ حتى يمكننا أن نحكم على مدى قرب العمل الفنى أو بعده عن هذا الحد الأعلى . وهذا ما يفعله الناقد عندما يتعرض لكل عمل أدبى على حدة ، ولكنه متعذر اذا كان الغرض من المقال هو بيان اتجاهات عامة . ومن ثم فان كلامنا عن الشكل الفنى سينحصر فى الأساليب ـ أو الحيل كما تسمى فى النقد الروائى ـ التى يلجأ اليها كتاب الرواية ، ومدى مناسبة كل منها للمواقف المختلفة فى اللحظة الحضارية المعينة .

ويحسن أن أؤكد هنا ما ألمحت اليه منذ قليل من أن المدخل الحضارى يناسب دراسة الأعمال الروائية على وجه الخصوص . فالعمل الروائى يقوم على تصوير الأحداث والشخصيات، أى على تصوير أمثلة من السلوك الانسانى ، والسلوك الانسانى يعبر عن قيم اجتماعية معينة سواء أكان هذا التعبير ايجابياً أم سلبياً ، أي خاضعاً لهذه القيم أو متمرداً عليها . بل ان اختيار الكاتب الروائى لأحداثه ، ودلالة هذه الأحداث عنده ، ينبعان أصلاً من مواضعات اجتماعية . (١) واذا كانت الرواية المعاصرة ـ متأثرة بالشعر المعاصر والفن المعاصر بوجه عام ـ قد أخذت تولى الشكل اهتمامها كله ، متخلية عن كل ادعاء بتصوير المجتمع كما كان شأن اختها فى القرن التاسع عشر (٢) فان الاهتمام بالتشكيل راجع هو نفسه الى أسباب حضارية ، والحيل الفنية التى تستخدمها الرواية المعاصرة لا يمكن فهمها وادراك قيمتها الا بنسبتها الى وعى الانسان المعاصر (٣) .

ولهذا أرى أن انشغال بعض النقاد عندنا بتحول الرواية العربية من الشكل التقليدى الى الشكل المعاصر قبل النظر فى الأسباب الحضارية التى تدعو الى هذا التغيير ، هو بمثابة القفز الى النتائج قبل فحص الأسباب . ومن المؤكد أن يظهر للدارس الموضوعى أن هذا الانشغال نفسه مظهر من مظاهر اللحظة الحضارية التى نعيشها ، ولكن قيمته ـ من حيث هو نقد ـ لا تعدو اللفت الى الأشكال الجديدة .

★ ★ ★

(١) انظر David Daiches; The Novel and Modern World, Ch. I Selection and Significance; Ch. KII Fiction and Civilization (Chicago 1939) .

(٢) لبلزاك كلمة مشهورة : « انني سكرتير للمجتمع أكتب ما يمليه علي » .

(٣) انظر : Alain Robbe — Grillet: Pour un Nouveau Roman, PP. 143—153: Nouveau Roman, homme nouveau, (Paris, 1963).

قلت ان الدلالات الفكرية للأعمال الأدبية تشير الى لحظة حضارية معينة ، وهذا يستلزم أن يكون كلامنا عن اللحظة الحضارية مستمداً من الأعمال نفسها ، وانما تأتى المعلومات التاريخية الخارجية لتسند هذا الاستقراء وندعمه ، وهذاما نحاوله هنا . ولكن اللحظة التاريخية التى نعينها ليست منفصلة عن سابقتها ، ومن هنا يتحتم علينا أن نرجع الى الوراء ولو قليلاً . وبالطريقة نفسها ، لنفهم اللحظة الحاضره . وتأمل اللحظة الحضارية التى عاشها الجيل السابق من خلال الانتاج الروائى فى الثلاثينيات وأوائل الاربعينيات يهدينا الى أن المعاناه الكبرى التى مر بها هذا الجيل كانت ترجع الى المواقف المختلفة التى اتخذها من الحضاره العربية . ومن المحقق أن بداية هذه المعاناة ترجع الى بداية العصر الحديث نفسه ، منذ هزيمة فرسان المماليك أمام جيش نابليون قرب الاهرام . ولكننا نقف عند الجيل السابق ولا نتجاوزه لأن هذا الجيل قد تبلورت عنده مواقف لم تكن مواقف الجيل الحاضر الا امتدادات مباشره لها ، تشكلت تحت ضغط الظروف الجديدة التى عاش فيها العالم العربى ولا يزال يعيش .

ما الذى يجعل لكتاب «الأيام» قيمته الأدبية ؟ ان الكتاب بجزأيه (١٩٢٩ و١٩٣٩) يتألف من صور عادية من حياة القرية المصرية والبيئة الازهرية فى أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن . ولاشك أن للتجربة الخاصة القاسية التى عاناها طه حسين أثرا فى اضفاء مسحة مؤثره على بعض اجزاء هذا الكتاب ، ولكن معظم فصول الكتاب يخلو خلواً تاماً من هذه المعاناة ، ولا ينقص ذلك من قيمته الفنية . فلابد اذن من سبب آخر اعم تعزى اليه قيمة الكتاب . أنقول انه الشكل الفنى ؟ أنقول انه اسلوب طه حسين ؟ ولكن لا الشكل ولا الاسلوب يمكن أن تقوما بدون موقف معين يتخذه الكاتب ، والموقف الذى يتخذه طه حسين فى « الأيام » هو موقف المصرى المثقف الذى اجتذبته حضاره اوربا ولكنه ظل يختزن فى أعماقه أحاسيس الصبى الريفى فى قرية من قرى المنيا ، والمجاور الشاب فى حى الأزهر . (من الطريف أن طه حسين يحدد ذلك الموقف فى آخر كل من جزأى الأيام .) والضوء المستمد من الثقافة الجديده هو الذى يكشف أبعاد المخزون القديم وألوانه ، ولولا ذلك الضوء لما كان للمخزون أدنى قيمة ، لا أعنى فقط أن الشكل الروائي الذى كتبت به « الأيام » كان جديدا على العربية ، ولا أن الصراحة التى كشف بها طه حسين تذكاراته العائلية والشخصية كانت شيئاً غير مألوف فى الكتابة العربية والبيئة العربية عموماً . ولكننى أعنى أيضاً أن النبره النقدية التى تترددفى ثنايا الكتاب وتترك طابعها على اسلوبه — دون أن تفسد تأثيره العاطفي — ما كانت لتظهر لولا ذلك الموقف المتباعد .

واذا كان طه حسين فى « الأيام » ينظر الى الحياة المصرية متأثرا بالثقافة الغربية ، أو من وراء البحر ان جاز لنا أن نستخدم هذا التعبير ، فانه فى (أديب) (١٩٣٥) ، يتخذ موقفا مضاداً تقريباً . انه يصور — من خلال بطله الأديب — موقف المثقف المصرى الذى يلقى بنفسه فى لج الحضارة الغربية فلا يستطيع العوده ، بل يهلك فى المغامرة . والى جانب موقف البطل هناك موقف الكاتب نفسه تستشعره من ثنايا الرواية دون أن يصرح به ، وهو موقف المغامر الحريص الذى لا يبتلعه التيار بل يعود الى وطنه محملاً بالنفائس كسلفه السندباد .

ويجب ان نقرأ « زهرة العمر » (١٩٤٣ — ولكنها بتاريخ كتابتها يجب أن توضع فى أواخر العشرينيات وأوائل الثلاثينيات) بجانب « عصفور من الشرق » (١٩٣٨) ، ليتضح لنا ازدواج نظرة المثقف المصرى — والعربى عموماً — الى الحضارة الغربية . ان حب المرأة الغربية — فى « عصفور

من الشرق »' تفاحة شهية المنظروالمذاق ، ولكن الدود يرعى في باطنها ، وحياة الانسان الغربي كلها مادة خالية من الروح ، أما الانسان العربي أو الشرقي ، « العصفور من الشرق » فهو فياض العاطفة ، متعلق بالمثل الأعلى ، صورة للحضارة الشرقية الروحية . على خلاف ذلك نجد توفيق الحكيم في « زهرة العمر » يقول لصديقه أندريه ان الباخرة التى حملته الى مصر انما حملت جثمانه فقط ، أما روحه ففي قاعة كونسـيـر « بلييل » ، وبعد أن يعيش قليلاً في الاسكندرية يعتبر انه « لا حياة في مصر لمن يعيش للفكر » ، وحين يبدأ في دراسة الأدب العربي يجد أنه « خلق فني ناقص التكوين »' (٤) . ولا شك أن توفيق الحكيم كان يعتقد أنه صادق في هذا كله . ولعل التناقض البادى في هذه الأحكام انما يرجع الى ما فيها من التعميم ــ والميل الى تعميم الأحكام مصاحب لكل تجربة جديدة ــ ولكن لاشك أيضاً في أن هذه النظرة المزدوجة تعبر عن صراع بين نظامين من الفهم في لحظة تاريخيه معينة . وقد عبر الحكيم عن هذا الصراع بعد أن أعطاه معنى ميتافيزيقياً في مسرحيته « أهل الكهف » . فهناك الصراع بين العقل (الحضارة المادية) والقلب (الحضارة الروحية) ، والقلب يحاول أن يتحدى الزمن ، ولكنه يفشل فيعود الى الكهف ساحباً معه جزءاً من الحاضر (بريسكا) .

لا يلبث هذا الصراع أن يظهر على المستوى الواقعي في « قنديل أم هاشم » (١٩٤٤) ليحيى حقي ثم « الحي اللاتيني » (١٩٥٣) لسهيل ادريس . فالبطل « اسماعيل » في « قنديل ام هاشم » يذهب الى انجلترا ليدرس طب العيون، وهناك يتعلم طب العيون ويتعلم أيضاً الحب ، ويطرح الاعتقاد في الدين ليستبدل به الايمان بالعلم ، وهو الذى ذهب الى اوروبا يحمل في امتعته قبقاباً ، لأنه سمع من الشيخ رجب ــ أبيه ــ « أن الوضـــوء في اوروبا متعذر لاعتياد الناس لبس الأحذية في البيوت » (٥) . يعود اسماعيل بعد سبع سنوات ليجد التأخر والجهل والفقر ، وبنت عمه اليتيمة ــ فاطمة النبوية التى قرأ فاتحتها مع أبيه قبل أن يسافر ــ تعالج عيناها المريضتان بزيت قنديل ام هاشم ، فيثور ويحطم قنديل المسجد ، ويسقط وقد أصابه ما يشبه الصرع ، وبعد أن يتشفى يأخذ في علاج بنت عمه معتمداً على العقاقير الطبية ، ولكنها تفقد البصيص الذى بقى لها من النور . ويصبح عشاها عمى كاملاً . . لا يطيق اسماعيل البقاء في بيت الاسرة فيهجره ويقيم في بنسيون . ولكنه لا يزال يحوم حول ميدان السيدة زينب ، ويجيء رمضان . وليلة القدر . ويدخل « مقام السيدة » وهو مأخوذ بما يشبه التجلي الصوفي ، ويأخذ من خادم المقام زجاجة من زيت القنديل . لقد عميت فاطمة النبوية لأنها لم تكن مؤمنة بعلمه ، انما كانت مؤمنة بزيت القنديل . ويعود اسماعيل الى معالجة الفتاة البائسة « يسنده الايمان » . ولم يذكر لنا الكاتب هل عالجها بزيت القنديل أم بالأدوية والعقاقير ، ولكنها تشفى على كل حال .

هذا هو الزواج المثالي بين العقل والروح ، بين العلم والايمان ، بين الحضارة الغربية والحضارة العربية . وبذلك يمكن أن نقول ان يحيي حقي تخيل نوعاً من المصالحة . أما سهيل ادريس في الحي اللاتيني فيحتفظ بالتناقض بين الحضارتين دون الوصول الى حل . فالبطل ــ وهو أيضاً طالب يدرس في باريس ــ لا يستطيع ان يقبل فكرة الزواج من جانين مونترو بعد أن توثقت علاقتهما دون زواج ، ووراءه امه التى تستعجل عودته لتزوجه احدى قريباته . هو اذن يحب

(٤) زهرة العمر (القاهرة ١٩٥٥) ص ٥٣ ، ٥٨ ، ١٣٨ .

(٥) الرواية ، ص ٢٥ .

حضارة الغرب ولكنه لا يجرؤ على أن يعلن اعتناقها، أو يجعله مشروعاً ، والمرأة هنا يمكن أن تعد رمزاً للحضارة نفسها (٦) . وتعبر الرواية عن استمرار التناقض بين الحضارتين حين تصور جانبين فتاة حساسة صادقة مخلصة قادرة على التضحية ، وبذلك تنال عطفنا أكثر من البطل نفسه ، الذى يمكن أن يبدو لنا قاسياً ، مغروراً ، ضعيف الارادة فى الوقت نفسه . ونستطيع أن نتنبأ بأن البطل سيتزوج تلك القريبة أو سواها ممن ترضى عنهن اسرته وتقاليد قومه ، ونستطيع أن نوافق على أن هذا هو المسلك الصحيح أو الواجب ، ونستطيع أن نعطف على البطل أيضاً لأنه اقدم على نوع من التضحية ، ولكن عواطفنا ستظل موزعة بينه وبين جانين ، أى بين قيمنا الحضارية العربية والقيم الحضارية الغربية .

لعل للفارق الزمنى بين « قنديل ام هاشم » و « الحى اللاتينى » تأثيراً فى اختلاف الموقفين . ولعل للفرق بين البيئتين المصرية واللبنانية دخلاً فى ذلك ايضاً . وعلى كل حال فقد كانت السنوات القلائل التى أعقبت الحرب العالمية الثانية حافلة بالتغيرات فى العالم العربى : استقلال سوريا ولبنان ، حرب فلسطين ، الكفاح الوطنى لاجلاء بقايا الاستعمار البريطانى من مصر . ولا يبعد أن تكون المواجهة المستمرة مع الاستعمار سبباً فى مزيد من التقبل للقيم الحضارية الغربية . لا العكس (وقد حدث شىء شبه بذلك فى اوروبا بتأثير الحروب الصليبية) ، ومن ثم تصبح « أزمة الضمير العربى » فى موقفه بين الحضارتين، اكثر حدة . وسيكون المجال اوسع لبحث هذه العلاقة فى الأعمال التالية .

ويمكننا أن نقول ـــ على سبيل التقريب ـــ ان العالم العربي اذ يتقدم نحو اواسط الخمسينيات يستقبل مرحلة جديدة فى تطور تلك الأزمة ، وهذه المرحلة الأخيرة ـــ ويبدو أننا نشهد قمتها فى الوقت الحاضر ـــ هى التى نريد أن نتناولها بشىء من التفصيل فى هذا المقال . ولكننا نرى من الضرورى ، قبل أن ننتقل الى هذه المرحلة ، أن نقف قليلاً عند شخصية كمال عبد الجواد ن ثلاثية «بين القصرين» (١٩٥٦ ـــ ١٩٥٧) لنجيب محفوظ ، باعتبار أن كمال عبد الجواد ، كبطل « الحي اللاتينى » ، يقف على مشارف المرحلة الجديدة .

ان ايمان كمال ثم الحاده مرتبطان بحبه ثم فشله فى الحب (٧) . وكما أن ذكرى عايده ـــ حبه المثالى ـــ تظل مضيئة فى قلبه الذى كسرته حتى ليناجيها وقد سمع خبر موتها . « انى حزين يا عايدة لأنى لم أحزن عليك كما كان ينبغى » (٨) فكذلك يظل قلبه متشبثاً بالايمان وان استبدل العلم بالدين . وهو يربط بين العلم والحضارة الاوروبية ، ويفصل بين الحضارة الاوروبية والاستعمار ، ويحدث نفسه الا تناقض بين اعجابه بسعد زغلول واعجابه بكوبرنيكوس واستولد وماخ ، فسعد زغلول لايجاهد العلم الاوروبى ، ولكنه يجاهد لربط مصر المتأخره بركب الانسانية . وليس ثمة تناقض ايضاً بين الايمان بالعلم الاوروبى أو الانجليزى وبين كره انجلترا ، فكره انجلترا نوع من الدفاع عن النفس، والوطنية ليست الا انسانية محلية . انه يحاول التوفيق بين كل هذه العناصر المتنافرة فى ايمانه الجديد ، ولكنه لا يلبث أن يقول لنفسه :

---

(٦) انظر : يوسف الشارونى : دراسات فى الأدب العربى المعاصر (القاهرة ١٩٦٤) ص ٢٠٣ ـــ ٢٠٤ .

(٧) انظر : محمد حسن عبد الله : الاسلامية والروحية فى أدب نجيب محفوظ (الكويت ١٩٧٢) (كمال والبحث عن التطلق) ص ١٠٨ ـــ ١١٩ .

(٨) السكرية ، الفصل ٥١ .

« الحقيقة معشوق ليس دون المعشوق الآدمي دلالاً وتمنعاً ولعباً بالعقول وادارة للشك والغيرة مع اغراء عنيف بالتملك والوصال، وهي كالمعشوق الآدمي عرضة لأن تكون ذات وجوه وأهواء وتقلبات ، ولا تخلو في كثير من الأحايين من مكر وخداع وقسوة وكبرياء » (٩) . ولبست هذه حقيقة العلماء ولكنها حقيقة الصوفية وأهل الوجد . ومؤدى ذلك التناقض هو الشك في كل شيء حتى الشك نفسه : التصوف هروب ، والايمان السلبي بالعلم هروب ، والشك نفسه هروب . ومحصل ذلك هو العجز . واذن فلا بد من عمل ، ولا بد للعمل من ايمان ، ولا يستكبر كمال الذي أشرف على الاربعين أن يتلقى من ابن اخته الشيوعي مبدأ وافق عليه شقيقه الأخ المسلم : مبدأ الثورة الأبدية : العمل الدائب على تحقيق ارادة الحياة ممثلة في تطورها نحو المثل الأعلى : اما أن تؤمن بأن مثل الناس حق فتلتزمها ، واما أن تؤمن بأنها باطل فتثور عليها . هذه هي الثورة الأبدية (١٠) ، هي نقيض ما انتهى اليه كمال من حيرة وشلل ، وهي بشارة الجيل الجديد ، والمخرج من أزمة الضمير العربي أمام التحدي الحضاري . لا جرم أنها كانت ـ في أشكالها المختلفة ـ موضوعاً خصباً للروائيين منذ أواسط الخمسينيات الى اليوم . فهذه فترة غليان في العالم العربي . فترة شهدت تعاظم حرب التحرير الجزائرية وانتصارها الأخير ، واشتداد الخطر الاسرائيلي الذي دلت عليه حربان عدوانيتان ، وبعث حركة المقاومة الفلسطينية في صورة أنضج وأقوى تنظيماً من أي وقت مضى ، كما شهدت تجارب في الحكم لم تخل من تضحيات وآلام .

سنتناول جوانب هذه الأزمة ــ أو الثورة ــ في الصفحات التالية من خلال أعمال روائية مختارة . وأساس هذا الاختيار أن تكون الأعمال التي نعالجها ممثلة لجميع الجوانب المهمة في هذه الأزمة ــ الثورة ، وأن تكون على درجة من النضج الفني . ولكننا لا نزعم أن هذه الأعمال ــ دون غيرها ــ هي التي تعبر عن الأزمة التي نتحدث عنها ، ولا أنها أجود الأعمال التي تعبر عن هذه الأزمة ، فقد يكون ثمة ما يساويها أو يفوقها جودة ، فقد تختلف الأحكام في مثل هذه الموازنات ، ولسنا نستبعد أن يكون قد ظهر في جزء من العالم العربي عمل روائي جيد لم يتيسر لنا الاطلاع عليه ، ولو اطلعنا عليه في حينه لكان حرياً أن يضيف جديداً الى هذا البحث ، كذلك نحن لا نزعم أن هذه الأزمة ــ بجوانبها المختلفة ــ تستوعب جميع الموضوعات الروائية التي عولجت فعلاً ، أو التي تمكن معالجتها . فثمة موضوعات اخرى ألصق بالتطور الداخلي للمجتمع ، أو أقرب الى المشكلات الانسانية التي لا تتأثر باللحظة الحضارية كبير تأثر ، على أننا نستبعد أن يخلو موضوع روائي خلواً تاماً من جميع جوانب هذه الأزمة . والحق انها جوانب متنوعة ومتشابكة ، بحيث لا نستطيع أن نعزل فيها جانباً عن الجوانب الاخرى الا على سبيل التجريد العلمي ، كما أننا لا نستطيع أن نستقصي جميع الصور التي يمكن أن تتفرع عن هذه الجوانب . واذا راعينا هذا كله فاننا نستطيع أن نجملها في خمسة ، نعتمد في توضيح كل منها على عمل أو أعمال قليلة أقرب تمثيلاً لها :

الجانب الأول : البحث عن الذات القومية

---

(٩) قصر الشوق ف ٤٠ .

(١٠) السكرية ف ٥٤ .

الجانب الثاني : التحول من الماضي الى المستقبل .

الجانب الثالث : الحضور الفردى .

الرابع : الموقف النقدى .

الخامس : التســاؤل الميتافيزيقي .

★ ★ ★

اولا ــ البحث عن الذات القومية :

موسم الهجرة الى الشمال ــ للزمن بقية

أ ـ فى هذه المرحلة لم يعد البحث عن الذات القومية مشوبا بالحنين ــ نوعاً مــن الفرار الى حضن الام ــ كما فى « قنديل ام هاشم » ، ويمكن أن نضيف أيضاً « زينب » و « عودة الروح » ــ بل أصبح امتحاناً لهذه الذات من خلال الصراع مع العدو . لذلك يشغل العنف الجنسي فى رواية الطيب صالح « موسم الهجرة الى الشمال » (١٩٦٦) مكان الحب فى الأعمــال الروائيــة السابقة . فى محاولة مصطفى سعيد لكتابة قصة حياته يكتب هذه الكلمات فى الاهداء : « الى الذين يرون بعين واحدة ويتكلمون بلسان واحد ويرون الأشياء اما سوداء أو بيضاء ، اما شرقية أو غربية » . هذا الاهداء الملغز الذى لم يكتب بعده ســطراً واحداً يتركنا فى حــيرة من معنى حياة مصطفى سعيد . هل أراد أن يرى الأشياء بعينيه كلتيهما ، يراها مختلطاً بياضــــها بالســـواد ، لا شرقية ولا غربية ؟ وهل نجح فى ذلك ؟ لعلنا . اذا نظرنا الى حياته من الخارج ، نميل الى القول أنه نجح بعد تجارب هائلة ، فقد قضى الأعوام الاخيرة من حياته مزارعاً عادياً فى قرية من قرى شمال السودان ، يعيش فى يسر من فلاحة ارضه ، ويشارك بعلمه وخبرته فى مشروعات القرية ، ويقاوم استغلال العمدة والتجار . ولكن مصطفى سعيد فى داخل نفسه لم يطمئن قط الى هــذا النجاح ، فهو ينكر حياته الماضية فى بلاد الغرب ، متعللاً بأن اعلانها سيعوقه عن مواصلة الحياة التى اختارها بين قومه البسطاء ، ويزعم أنــه يجهل اللغة الانجليزية ، وهو الذى كان محاضراً فى احدى جامعات انجلترا ، ولكنه مع ذلك يحتفظ فى بيته الريفى البسيط بحجرة مغلقة ، مبنية على الطراز الانجليزى ، جمع فيها كل كتبه وكــل التحف التى كانت تزين شقته فى لندن ! وهو أخيرا يترك هذا كله . يتركه لأن مصيره هــو التجوال المستمر : « أشياء مبهمة فى روحى وفى دمى تدفعنى الى مناطق بعيدة تتراءى لى ولا يمكن تجاهلها » (١١) . ويبتلعه النهر ، ان لم يكن منتحراً فقد قصد أن يغرق . وبالكاد يفلت الراوى ، الذى يشبهه من نواح كثيرة ، من المصير نفسه ، فهو فى نهاية الرواية يلقى بنفسه الى الماء ايضا . ويكاد يستسلم للغرق ، ولكنه يتذكر : « اننى اذا مت فى تلك اللحظة فاننى أكون قد مت كمــا ولدت ، دون ارادتى . طول حياتى لم أختر ولم اقرر . اننى اقرر الآن اننى اختار الحياة . . . أحيا لأن ثمة اناسا قليلين احب ان أبقى معهم أطول وقت ممكــن ، ولأن على واجبــات يجب أن أؤديها » . مشروع مصطفى سعيد اذن ــ أن يرى

---

(١١) الرواية ف ٤ .

بالعينين ، البياض والسواد معاً ، لاشرق ولاغرب ــ مشروع عسير ، لا يعرف عسره الا من حاوله بهمة اسطورية كهمة مصطفى سعيد ،بل اننا نكاد نحكم انه مستحيل اذا اخذنا الجنس على أنه رمز ، فمصطفى سعيد لا يصل الى الالتحام التام مع چين موريس الا بالدمار لكليهما . ولكن هل صحيح ان مصطفى سعيد ، فى هذا الالتحام المدمر ، يرمز لحضارة قومه ؟ اليس الصحيح انه تلميذ مخلص للحضارة الغربية انه « ابن الانجليز المدلل » أو « الانجليزى الأسود » كما كان زملاؤه فى كلية غوردون يطلقون عليه « بمزيج من الاعجاب والحقد » (١٢) أخذوه الى المدرسة طفلاً ، ذا ذكاء خارق ، ولكنه بلا جذور ، لا مجتمع ولا أهل ، أبوه ناجر كثير التنقل ، مات قبل أن يولد ، وامه مخلوقة عجيبة ، « على وجهها شيء مثل القناع ، كأنها شخص غريب جمعتنى به الظروف صدفة فى الطريق » . امه الحقيقية هى تلك السيدة الانجليزية التى تحب الشرق حباً رومانسياً ، والتى عاش فى كنفها هى وزوجها أثناء دراسته الثانوية فى القاهرة (١٣) .

ولكن مصطفى سعيد لا يستطيع ، مهما فعل ، أن يكون انجليزياً حقيقياً . يستطيع ان « يعوج فمه ويمط شفتيه لتخرج الكلمات الانجليزية من فمه كما تخرج من أفواه أهلها » (١٤) ولكن « اللغة ليست لغته ، تعلم فصاحتها بالممارسة (١٥) ويستطيع أن ينبت تفوقه العلمى ، حتى ليعين محاضراً للاقتصاد فى جامعة لندن ، وهو بعد فى الرابعة والعشرين من عمره ، ولكنه يتهم بأنه اقتصادى لا يوثق به ، وأنه تحول الى مهرج بين أيدى حفنة من الانجليز المعتوهين (١٦) .

والآن الام هذا الارتباط الفاجع بين مصطفى سعيد وچين موريس ؟ انه يرمز الى سقوط الحضارة الغربية صريعة العنف الذى مارسته طويلاً مع الشعوب المستعبده . فمصطفى سعيد يتخيل نفسه قائلاً أمام المحكمة الانجليزية ــ الاولدبيلى ــ التى مثل امامها متهماً بقتل چين موريس :

« اننى أسمع فى هذه المحكمة صليل سيوف الرومان فى قرطاجه ، وقعقعة سنابك خيل اللنبى وهى تطأ أرض القدس . البواخر مخرت أرض النيل أول مرة تحمل المدافع لا الخبز ، وسكك الحديد انشئت أصلاً لنقل الجنود . وقد أنشأوا المدارس ليعلمونا كيف نقول (نعم) بلغتهم . انهم جلبوا الينا جرثومة العنف الاوربى الأكبر الذى لم يشهد العالم مثيله من قبل فى السوم وفى فردان . جرثومة مرض فتاك أصابهم منذ أكثر من الف عام . نعم يا سادتى ، اننى جئتكم غازياً فى عقر داركم . قطرة من السم الذى حقنتم به شرايين التاريخ . أنا لست عطيلاً . عطيل كان اكذوبة » (١٧) .

أى أن القصة التى تفسر قتل عطيل لديدمونة بغيرته الشرقية المفرطة قصة كاذبة . على

---

(١٢) الرواية ف ٣
(١٣) الرواية ف ٢ .
(١٤) الرواية ف ٣ .
(١٥) الرواية ف ٢ .
(١٦) الرواية ف ٣ .
(١٧) الرواية ف ٦ .

ان مصطفى سعيد يهم أيضاً أن يقول للمحكمه :« هذا المصطفى سعيد لا وجود له . انه وهم . اكذوبــه . وانني أطلب منكم أن تحكموا بقتل« الاكذوبه » وأيضا : « أنا لســت عطيلاً . أنا اكذوبة لماذا لا تحكمون بتشنقى تقتلون الاكذوبه »(١٨) . اذن فقد تكون قصة عطيل كاذبة . ولكن مصطفى سعيد كاذب أيضاً حين يسمى نفســهعطيل . انه كاذب . بعبارة اخرى . حين يصطنع لنفسه شخصية قومية لا يريد بها الا أن يسحر نسـاء الغرب ويوقعهن فىحبائله : شخصية العربى الافريقى : « وجه عربى كصحراء الربع الخالى .ورأس افريقى يموج بطفولة شريرة » (١٥) . هذه الصوره الرومانسية للانسان العربى قـد تغر بعض التافهات والتافهين فعلاً ؛ ولكنها . بعيدة عن الواقع . والأدهى أن مصطفى سعيد يؤمن بهاهو نفسـه ، فهو لا يفتأ يتصور نفسه فى صــورة البدوى الرحال ، وهو يمزج بين المدينـة التىينزلها والمرأة التى يملكها . وهو فى الحالين فاتح يحمل السيف والقــوس والسهام والنشـــاب . لذلك لم يكن مصطفى سعيد كاذباً فقط . بل كان هو نفسـه أكذوبه .

وهذا التناقض يفسر حقد الراوى عليه .بعد ان اعجب به . ان « حسنة بنت محمود » التى تزوجها مصطفى سعيد حين استوطن قريةالراوى ، وأولدها طفلين ، يمكن أن تؤخذ على انها رمز للأرض السودانية ، الطيبة الخصبه .وقـد أعداها مصطفى سـعيد بجرثومـة العنف الاوربى ، فأقدمت على جريمـة تشبه الجريمةالتى اقترفها فى لندن ، بل أشد فظاعه : قتلت الزوج الذى اكرهت على الاقتران به بعد اختفاءمصطفى ، وقتلت نفسـها على الأثر . والراوى قد احب هذه المراة السودانية حباً لا تشوبه شهوةالامتلاك ؛ وكاد يطير لبه مصرها الفاجع . ومع انه لا يقر تقاليد القرية السودانيه التى تجعـلالمرأة متاعاً للرجل وحسب . تساق الى بيت زوجها ولو كارهه ، فانه اشد سخطا على طبيعةالعنف التى تؤدى الى القتل . ذلك بأن الراوى . وان أشبه مصطفى سعيد فى كونه مثقفاً سودانياأقام فىبلاد الانجليز سنين طويلة وشرب ثقافتهم . فهو يختلف عنه اختلافاً أصلاً من حيث الانتماءالى الأرض . ان الراوى شديد الالتحام بحياة القرية ، لا يكاد يعود اليها بعد غربه سبع سنينحتى يندمـج فى افراحها واحزانها . وجدهــا ولهوها . وبقدر ما يكرر صورةالصحراء والرحلةفى خواطر مصطفى سعيد ، يلاقى صورة الشجر والحقل فى خواطر الراوى : من أول لحظه يعود فيها الى قريته « نظرت خلال النافذة الى النخلة القائمة فى فناء دارنا ، فعلمت أن الحياه لا تزال بخير . أنظر الى جذعها القوى المعتدل . والى عروقها الضاربة فى الأرض ، والى الجريد الأخضر المهدل فوق هامتها . فاحس بالطمأنينة . احس اننى لست ريشة فى مهب الريح ؛ ولكننى مثل تلك النخلة ، مخلوق له أصل . له جذور ؛ لـه هدف »(١٩) .

واذا كان مصطفى سعيد امرءا يستبد بهالشوق الى كل جديـد وغريب ، فان الـراوى لا يستريح الى الغريب حتى يرى منه فشابه من المألوف ، والناس عنده هم الناس فى كل مكان . واذا اخذنا عنهؤلاء الغرباء أشياء نافعة ، ويغرتفى بلادنا اشياء كثيرة ،فاننا سنبقى كما نحن :

« الوجوه هنــاك كنت أتخيلها قمحية اوسوداء ، فتبدو وجوهاً لقوم أعرفهم . هنــاك مثل هنا ، ليس أحسن ولا اسوأ . ولكننى منهنا ، كما أن النخلة القائمة فى فناء دارنا نبتت فى دارنا ولم تنبت فى دار غيرها . وكونهم جاءوا الىديارنا ، لا أدرى لماذا ، هل معنى ذلك أننا سمم

(١٨) الرواية ف ٦ .

(١٩) الرواية ف ٣ .

حاضرنا ومستقبلنا ؟ انهم سيخرجون من بلادنا ان عاجلا أو آجلاً ، كما خرج قوم كثيرون عبر التاريخ من بلاد كثيرة . سكك الحديد ، والبواخر والمستشفيات ، والمصانع ، والمدارس ، ستكون لنا ، وسنتحدث لغتهم ، دون احساس بالذنب ولا احساس بالجميل . ستكون كما نحن ، قوم عاديون ، واذا كنا أكاذيب ، فنحن أكاذيب من صنع أنفسنا » (٢٠) .

نظرة واقعية الى تفاعل الحضارات : تأخذ بعضها من بعض دون حرج ، ويبقى الناس العاديون أناساً عاديين ، يصنعون حضاراتهم بأيديهم . ولكن هذه النظرة الواقعية تلوح هنا وهناك في ثنايا لوحة اسطورية لبطل يوشك ان يكون خرافياً ، بقدراته الذهنية الخارقة ، وتأثيره السحرى فى كل من يتصلون به ، لا النساء فقط بل الرجال أيضاً . ان محجوب ، وهو الزعيم السياسي للقرية ، يقول عنه فى لحظة من لحظات السكر : مصطفى سعيد هو فى الحقيقة نبى الله الخضر ، يظهر فجاة ويغيب فجأة » (٢١) . وفى لحظة شبيهة يخيل الى الراوى ومحدثه المحاضر فى جامعة الخرطوم ان مصطفى سعيد يمكن أن يكون أبا لأحدهما أو أخاً أو ابن عم (٢٢) .

من هذه الناحية يمكن أن نقارن « موسم الهجرة الى الشمال » ، « بمدام بوفارى » . فكما أن « مدام بوفارى » تقدم النظرة الواقعية من خلال قصة امرأة رومانسية مغرقة فى الخيال . فكذلك تقدم « موسم الهجرة الى الشمال » نظرة واقعية الى الشخصية العربية من خلال سيرة شبه اسطورية .

★ ★ ★

ب ــ تبدأ رواية محمد عبدالحليم عبدالله « للزمن بقية » (١٩٦٨) بحادثة تبدو مقحمة لأنها توشك أن تكون منقطعة عما يلاها من حوادث ، أعنى محاولة البطل « صلاح النجومى » أن يهرب الى الخارج فى سفينة تجارية يونانية . ان الحادثة تعبر عن بداية القطيعة بين الفتى صلاح النجومى وبين أهله ملاك الأرض الأثرياء القساة . ولكن لماذا السفينة بالذات ، لماذا يجسم صلاح ــ ابن التسعة عشر عاماً ــ نفسه أن يذهب الى بورسعيد ويقيم فيها أياماً ويحتال حتى يتفق مع بحار يبدو على سيماه الاجرام كى يدخله خلسة الى مخزن من مخازن البضائع ؟ لماذا الا أن تكون رحلته الى حضارة مختلفة ؟ ولكن بداية الرحلة لا تبشر بخير . لقد وقع الفتى فى أيدى عصابة من الأشقياء . فهو يحتال مرة اخرى حتى يهرب من السفينة قبل أن تغادر الميناء . العودة الى ظلم آل النجومى أرحم . على الفتى المتمرد أن يبحث عن الحقيقة فى موطنه وفوق أرضه . وهو يرى حقيقتين لا حقيقة واحدة : الحقيقة الواقعة وهذه تعافها نفسه ، والحقيقة المطلقة وهذه لا يتردد فى أن يبيع أرضه وحياته فى سبيلها . الحقيقة الواقعة يعبر عنها أخوه طه النجومي حين يقول له :

« الفلاحة يا بنى يعنى الفلاحة .. الأرض لا تنبت حبة الفول الا اذا شرختها .. حبة الفول التى لا يستطيع كسرها بأسنانه الا الحمار . الأرض قاسية .. وبطنها قاس ، يعنى العمل فيها قاس .. فاذا كنت تريد أن تكون فلاحاً فلتكن أخلاقك مثل الأرض .. فاهم يا أفندى ؟ انظر الى

---

(٢٠) **الرواية ف ٣ .**

(٢١) **الرواية ف ٧ .**

(٢٢) **الرواية ف ٣ .**

الأرض بعد حصد القمح والبرسيم وبساعةوجهها من التفوق . وبطنها لا يرقد فيه الا الموتى . . ولولا الماء عليها لكانت وحشا . . انظر الى الجبال . ثم أنت تعرف عدد القتلى الذين سقطوا من أجل الماء . . فاما أن نكون وحشا واماأن تأكلك الأرض » (٢٣) .

الحقيقة الواقعة يمثلها طه النجومي والنجومي الكبير . هما قاسيان كما يتصوران الأرض قاسية . وصلاح نفسه يسلم بهذا الأمرعلى أنه واقع ، وان أبى الخضوع لهذا الواقع : « لا صبر لى على الفلاحة . . انها عمل له قوانينه الشاذه . . اما آكل واما مأكول . . واما ظالم واما مظلوم . . وبغير هذا لا يمكن أن تصلح » (٢٤) . ولكن ثمة حقيقة اخرى لا تحنى رأسها للضرورة . حقيقة مطلقة يمثلها عم محمد الجندى خادم الدوار الذى رباهم جميعاً . محمد الجندى لا يبالى أن يصارح النجومى الكبير نفسه برأيه فيه وفى المنافقين « شهاد الزور » الذين يحيطون به . وهو وحده يقف بجانب صلاح ، ويصيح فى وجه أخيه الكبير : « المثل بيقول اللى ما يعرف الصقر يشويه . والله ما فيكم مثله » (٢٥) . انه « لا يعرف الحياء ولا الخوف » . فليس فى يده شيء يخشى أن يفقده (٢٦) . حتى المرض والموت لا يخافهما محمد الجندى : « نحن نحارب الأمراض بعدم الخوف . ياما نصبنا للذئاب فخاخاً وجررناها من ذيولها ودخلنا بها البلد . . . كنت أسمع أبى يكلم الله فى الليل عندما يصيبه كرب ، كان يقول له كل ما فى نفسه . . كأنه صاحب سهران مع صاحبه . . واحد فى السماء وواحد فى الأرض . . وعندما ينام يصبح بلا هموم » (٢٧) . وعندما يقترب نهايته يوصى صديقه الشاب أن يكتب على قبره آية واحدة حفظها من فقيه القرية « غلبت الروم فى أدنى الأرض وهم من بعد غلبهم سيغلبون » (٢٨) .

محمد الجندى هو معلم صلاح الأول ، عرف من سلوكه الواثق المطمئن جلالَ معنى الحرية . وأراد أن يأخذ بأيدى الفلاحين الاجراء فى أرض اسرته حتى يفقهوا معنى الحرية ويعيشوها . ولكنهم ناس لا « ريش » لهم يستطيعون أن يطيروا به ولا حتى يمشون به على الأرض ، والريش يمنح الطيور شخصية ، وهؤلاء الذين لا ريش لهم لاشخصية لهم ، فهم لا يفكرون فيما هم فيه . أما الذين يفكرون فيه فعذابهم مضاعف ، لأن تفكيرهم تفكير الأسير . ويتذكر ما قرأه عن تولستوى ، ان الفلاحين خافوا منه وهو الذى كان ناصرهم فى الظلمات ، فأحس « أن بعض البشر مثل أرض المستنقعات قد تكون مهدا لجنة فى المستقبل ، لكنها اليوم ان زرعت الأشجار فيها بين الماء والغاب أكلتها بوحشية » (٢٩) . ويبتعد صلاح النجومى عن الريف ويقيم فى القاهره . ولكنه لم يزد على أن نقل معركته من أجل الحرية ــ حرية الفلاح خاصة ــ الى العاصمة ، حيث يعمل محررا فى مجلة صغيرة لا تلبث أن يصير مالكها . وهناك يعرف الفتاة « أسرار » التى تقول له ملغزة : « أنت تكتب من أجل حرية الفلاح وقد عملت أنا من أجلها لكل الناس بلا قلم » . تشير الى جمعيه

(٢٣) الرواية ف ٣ .
(٢٤) الرواية ف ٢
(٢٥) الرواية ف ٢ .
(٢٦) الرواية ف ٢ .
(٢٧) الرواية ف ٤ .
(٢٨) الرواية ف ٨ .
(٢٩) الرواية ف ٣ .

سرية اجتذبها اليها ذات مرة أحد الشبان ، ربماليجعل منها عشيقة له . ويتأمل صلاح كيف تسعى طوائف مختلفة من الناس طالبة الحرية :

« محمد الجندى يعبر عن طائفة من الناس تطلب الحرية بصفاء ومواصلة كمن يبتهلون الى الله دائماً عقب الصلوات . والسيدة أسرار تمثل طائفة من الناس تطلب الحرية بجزع ولهفة وصراخ يجعلها تسلم زمامها لمن يقول لها : تعالى فمفتاحها معى . والاستاذ البدوى يبحث عنها فى المعرفة .. حيث يسبح هناك فى أنوارها متحرراً من الطموح ومن أثقال كثيرة اخرى . أما أنا فلن أراها الا فى اطلاق سراح النظرة واللسان واليد ، هذه الجوارح التي رأيتها مكبلة فى قرية النجومى » (٣٠) .

ان تمارس الحرية فعلاً ، وأن تمارس فوراً . هذا هو السبيل لتحقيق واقع كريم . أما « السفينة » فسجن دونه كل سجن .

★ ★ ★

ثانيا ــ التحول من الماضى الى المستقبل :

صراخ فى ليل طويل ــ السفينة ــ

عائد الى حيفا ــ الآلهة الممسوخة

كتبت رواية « صراخ فى ليل طويل » لجبرا ابراهيم جبرا فى القدس سنة ١٩٤٦ ، ولكنها لم تنشر الا فى بغداد سنة ١٩٥٥ . أنعدها اذن بين حصاد الاربعينيات أم على الأعراف بين الاربعينيات والخمسينيات أم من حصاد أواخر الخمسينيات ؟ان اتجاهها يلحقها بهذا القسم الأخير . ومعنى ذلك أننا نتبع فى هذه الحالة تاريخ النشر لا تاريخ الكتابة . وينبغى الا نعد ذلك غريباً . فكثير من الأعمال المتقدمة يضطر اصحابها الى أن ينتظروابها حتى يتهيأ الجو العام الصالح لتقبلها ، « وصراخ فى ليل طويل » واحد من هذه الأعمال . صحيح ان موضوع الثورة على التقاليد البالية قد شغل الروائيين العرب منذ نشأة الرواية (يكفى أن نذكر « الاجنحة المتكسرة » لجبران و « ابراهيم الكاتب » للمازنى) ولكن هذه الثورة تبلورت فى المرحلة الحاضرة موقفاً واضحاً ، كمن يولى ظهره لاتجاه قديم ويأخذ فى الاتجاه المضاد . و « صراخ فى ليل طويل » تتخذ هذا الموقف . فالبطل « أمين » ينتمي الى فئة من المثقفين الساخطين . فئة تكفر بالحب لأنها ترى فيه نفاقاً وحيلة من المرأة لتلبية مطالب الجسد ، وتحتقر الثراء ، لأنه يستصحب الفراغ والتفاهة . يقول لهم « رشيد » وهو مثال البورجوازى الراضى عن نفسه ،و « خلاصة الزوجية المعتزة ، وغاب عنه أن دانية ــ زوجه ــ لا تضيع فرصة من فرص الهوى ، وان طبيعتها الزانية طوحت بها فى كثير من العلاقات البشعة » :

« أنتم تتفاضون عن كل ما يعجب به الانسان ، فلا تنتبهون الا الى العيب والاعوجاج ، ثم تزيدون الطين بله بمنطقكم المعكوس ، وبرفضكم القيم الصحيحة ، وبخلقكم هذه الصور كأنها الكوابيس ،لا ريب فى أن أذهانكم مسرح للصراصير ،واذا تأملتم فى جسد امراة لم تجدوا لذة الا فى

---

(٣٠) الرواية فصل ١٠ .

التنكيت على مؤخرتها . تعتقدون أن الناس أوغاداذا كانوا أغنياء ، وشحاذون اذا كانوا فقراء . تمقتون العفــة ، ولكن تهاجمون كل من لم يكن عفيفاً . أما النســاء عندكم فهن اما مومسات رخيصات ، او ماصات لدماء الرجال » (٣١) .

وامين الذى جــرب الفقر والغنى ، اى انه عرفهما كليهما «من الداخل والخارج » ، واستنام زمناً للذه الرخاء المادى ومتعة الحياة الزوجية ، حين أصبح كاتباً مشهوراً ، وتزوج عن حب فتاة من الطبقة البورجوازية ، صحا ذات صباح فوجد الزوجة الحبيبة قد هجرته ، فأدرك زيف حياته كلها . ولكن « سمية » ظلت تتخايل له فى يقظته ومنامه ، وذكريات حياته معهــا تقتحم خواطره وتعبث بوجدانه . وفى هذه الفترة عرف « عنايت هانم » واختها « ركزان هانم » وهما السليلتان الباقيتان من اسرة من اقدم اسر المدينة واغناها . لقد اعجبتا بمقدرته على احياء الماضى فى كتبه ، واطلاعه على حياة الجماهير الشعبية التي « يجعل منها اطاراً يحيط بالموضوعات الرئيســـية » ، وطريقته السارة المفزعة فى القذف بأبطال كتبه فى جو من الشهوانية النادرة والألم العنيف . فطلبتا منه أن يعاونهما فى كتابة تاريــخ اسرتهما . ان عنايت هانم أشبه براهبة تعيش فى ذلك التاريخ وله ، أما ركزان الاخت الصغرى فانها تجارى اختها فقط ، وفى دمائها ما فى دماء أســلافها من شهوة فائرة .

الماضى اذن ـ ماضى المدينـــة وماضـــيه الشخصى ـ يستحوذ على أمين ويبقيه كالمشلول . وفجأة تموت عنايت هانم . وتدعوه ركزان هانم لتعلن اليه أنها قد تخلت عن فكرة الكتاب :

« حــاول يا أمين أن تقدر مــوقفى . هذا القصر المتباعد الأطراف كله لى ـ ولست اريده . لى عدة آلاف من الفدادين فى القرى المجاورة ـ ولست اريدها . عندى كل هذه الأوراق والبقايا هنا وفى الفرف السفلى ، ولست اريدها ـ ليست هذه كلها الا ملحقات الماضى وادوات زينته ، انها سرابيل الموت التي ضــحت عنايت بحياتهــا من أجلها . أما ما اريده الآن فهــو الحاضر . اريد حاضراً حياً طليقاً . الا تظننى تقدمت فى السن ياأمين ؟ ليس ما تراه على وجهى ســوى ظــلال الشيخوخة التي تســـقطها عليه هذه الجدران العتيقة المتآكلة » (٣٢) .

لا . ان ظلال الشيخوخة لا تستطيع أن تسقط عليها . انها امرأة ذات جاذبية شديدة . ويفاجأ أمين ـ مرة اخرى ـ بكلمة :

ـ أتتزوجنى ؟

وتحدثه عن عزمها : ستبيع البيت والأطيان ، وتبنى بيتاً حديثاً فى منطقة اخرى من المدينة . وســتحرق هذه الأوراق . ويحاول الدفاع عن تلك المخلفات التي أصبح مولعاً بها ، ولكنها تدسها فى الموقد ، وتأمر الخادم بأن تسكب عليها النفط ، وتروح ترقبها متلذذة وهى تحترق .

لقد نبهت « ركزان » بعملها الجنونى شيئاً كان هامداً فى نفس أمين . لقد شارك عامين فى سدانة ذلك الماضى النخر . وها هى ذى تعلن اليه ساخرة أنها ستمضى فى احراق ما بقي من الكنز ، « وعندما تتزوج ، ستكتشف كنوزاً اخرى » . انهــا تكبــره بعشــر ســـنوات ، ولكنها لا

---

(٣١) الرواية صفحة ٤٣ .

تزال امرأة تشتهى . أما أن يتزوجها فهذا أمرآخر . أنى له فى رومانسيته أن يتخيل زواجاً لم يُبن على الحب ؟ ولن يحبها ، فهى نفسها جزءمن ذلك الماضى الذى بدأ يتخلص من اساره . انها تدنو منــه لتقبله مودعة حتى الصــباح فيرى فىعينيها ذلك البريق الجنسي الذى ما انفك يلتمع فى عيون آل ياسر منذ الأعصر الخالية . ويتخايل له وجه الزوجة الحبيبة بكل بهائه فيطمس وجه المرأة المتحببة .

لقد وعد « ركزان » أن يبلغها جــوابه فىالصباح . ولكنه يستيقظ قرب الفجر فاذا جسم « سمية » ، الزوجة الهاربة ، يلامس جسمه ! ليس هذا حلماً ! تقول له : مسكين حبيبى ، لقد ظلمتك .

« ونظرت اليهـــا من جديد ، لأتأكد من وجودها هناك ، بعد تلك الأشهر الطــويلة التى مرت كليل خانق لا يطلع فجره . ورأيتها لأول مرة . هذه القوة اللعينة فى عينيها ، هذا العسـل السام فى شفتيها ، هذه السطوة الابليســـية فى يديهــا ، تعملها كلها فيَّ ، فأقــع متمرغاً فــوق صدرها » .

ولكنــه يتذكر لقاءهمــا الأول ، ويتذكــر خيانتها ، فيأمرها أن تخــرج . ويسمعان دوياً ويبصران من النافذة دخاناً . هذه « ركزان » تحطم ماضيها ، تحرق ثياب أسلافها الموبوءة . ولكن النار نفسها تحرق سمية أيضاً . فلتخرج ! .

« كنت أتحرق الى عناق امرأة هى أشهى نساء الأرض ــ ولكن انظرى الى نفسك : صفراء كالموت ، ذابلة كالموت . ولســت أريد الموت بعد اليوم » .

وينطلق خارجاً الى الطريق . واذا ركزان قادمة بســيارتها فى سرعة رهيبة . وتدعــوه أن يصعد الى جانبها ، ولكنه يعتذر :

« لا ، شكراً يا ركزان شــكراً . ما أروع جرأتك ! نسفت قصرك فنجوت ونجيتنى . ولكن عليك أن تبحثى عن حياتك الجديدة وحدك » .

وتبتعد ، وتبتعد سمية ، ويمشى أمين على مهل فى الطريق الخالية : « غير أن الطريق لم تظل خالية طويلا . ما هى الا فترة قصيرة حتى كانت شوارع المدينة تمتد وتتشعب أمامى ، تملؤها جموع الناس ، ولم يكن من العســير عليَّ ، حين حدقت فى عيونهم ، أن ادرك أن الكثيرين منهــم كانوا هائمين على وجوههم ــ كما كنت هائماً لسنتين مديدتين ، يبحثون عن نهار لليل طويل وبداية لحياة جديدة » (٣٢) .

لقد أطلت الاســتشهاد من هذه الروايــة الممتازة لسببين : أحدهما أن النقد أهملها اهمالاً تاماً ــ فيما أعلم ــ فوجب أن يكون التعريف بها وافياً . والثانى : أن فكرة التحول من الماضى الى المستقبل تظهر هنا صافية بحيث يكفى لتوضيحها أن نبرز الخط الرئيسى للروايــة . ولا يهمنا أن « الغرب » لم يرد له ذكر صريح هنا ، فالكاتب والقارىء كلاهما يعلمان أن التشبث بالماضى سمة من سمات رد الفعل الذى واجهت به الحضارة العربية غزو الحضارة الغربية ، ولا يلزم من هذا

---

(٣٢) الرواية صفحة ٨٠ ــ ٨١ .

أن يكون الاتجاه الى الحاضر والمستقبل تسليماًللحضارة الغربية ، ولكنــه يمكن أن يكــون ثقة بالقدرة على مواجهتهما ، وهو فى هذه الروايــةكذلك .

أما آخر روايات جبرا « السفينة » (١٩٧٠) فهي عمل أكثر تعقيداً . ولكن فكرة « التحول من الماضى الى المستقبل » رئيسية فيها . فهي ذات ضلع هام فى تجارب أبطالها الأربعــة : عصـــام السلمان ، ولمى عبد الغنى ، ووديع عســـاف ، والدكتور فالح حسيب . انهم جميعاً هاربون . أهل الكهف هربوا الى كهفهم ، الى الماضى ، أماهؤلاء فانهم هاربون الى السفينة ، الى المفارة ، الى المستقبل . وهم جميعاً رافضون ، كجماعةأمين فىالرواية الاولى ، ولكنهم لا يكتفون بالرفض ، فكلهم يحول رفضه الى فعل ما . ومع أن مواقفهم مختلفة أشــد الاختلاف فانهم يلتقون فى أنهــم جميعاً رافضون ، وأنهم هاربون الى المستقبل(٣٣) . عصام السلمان يرفض ماضي اسرته : « لماذا قتل أبى جواد الحمادى ، وأنزل بحياتى لعنة ما زلت اعانيها ؟ تمرد ، وقتـــل ، ثم عاش منفياً عنا . الكل قال : حسناً فعل . لقد رفع رؤوسنا . لابأس . ولكن الآلهة ظلت تطالب بالانتقام ، وعلى نحو مهين . فرضـــت عليه الحيـــاة بعيداً عنا ، وجعلت منه مجرد اسطورة . ولم تستنكف من أن تفقدنى المـــرأة الوحيدة التي أحببت ، وتبقينى معلقاً بهـــا من بعيد » (٣٤) . لقد التقى مــع لمى عبد الغنى طالبين فى انجلتـــرا .. هـــو يدرس الهندسة المعمارية فى لندن ، وهى تدرس الفلسفة فى اكسفورد . لم يعرفا أول الأمـــر أن أباه قتل عمها بســـبب نزاع على أرض فى لـــواء الكوت ، ولكنهما حين عرفا كان حبهما أقوى من أن تمنعه الترات العشائرية ، وكانت انجلترا ظئراً حنوناً لذلك الحــب . ولا كذلك بغداد . بغداد وحبهما ما كانا ليجتمعا . هناك كانا يلتقيان كالغرباء ، ولم يطق عصـــام احتمالاً ، فعزم على الهجـــرة الى انجلترا ، حيــث تنتظره وظيفة طيبة . لقد باع أرضه لأن الأرض كانت ترمـــز للأغلال التي تقيد مستقبله ، وها هو ذا على متن البحر ، لا يخشى الدوار ، هارب نعم ، ولكنه هارب الى المستقبل . ولكن « لمى » تلاحقه هنا أيضاً . يظن أول الأمر أن اجتماعهما كان مصادفة ولكنها تعترف له أنها تعمدت ذلك ، حين علمت أنه مســـافر على هذه الباخرة . ولمى شريكة عصام فى الحب والعذاب . يلومها على أنها طوت صفحته ، وتزوجت الدكتور فالح حسيب ، ولكنها تائهة ، فاجأتها الثورة فى بغداد ورأت الشماتة فى عيون الطـــلاب . وكان عصام فى المعسكر الآخر فكرهته . هى أيضا هاربة ، هاربة من بغداد ، ولكن طريقها غامض شائك .

على العكس من عصام كان وديع عساف . وديع فلسطيني اشترك فى جهاد ١٩٤٨ . قتل صديقه وشقيق روحه بين يديه ، وأبى أن يحمل جثته ويسلمها الى ذويه الا بعد أن انتقم من قاتليه . هو اليوم بعيد عن وطنه . ربح مالاً فى التجارة ، ولكنه مصمم على أن يعود الى القدس ، وأن يبنى فيها داراً ويمتلك مزرعة ، وينجب عشرة أبناء ، فالقدس صخرة العـــالم ، ولا كصخور القدس : « امرأة رائعة ، هائلة ، ترتفع وتنخفض ارتفاع وانخفاض النهدين والبطن والفخذين » (٣٥) . لا ينسى وديع يوماً قضاه مع صديقه فايز يتجولان بين الصـــخر والـــزيتون ، فلما بلغ منهما الجهد والظمأ ذهبا يلتمسان عين ماء ، واذا عين داخل كهف كبير ، مكان رطب ندى ، قديم قدم التاريخ . قالا : « هل ثمة فى العالم كهف يتفجر ماء محيياً أقدم من كهفنا هـــذا ؟ » (٣٦) . وديع رافض ،

---

(٣٣) الرواية صفحة ١٠٤ .

(٣٤) الرواية صفحة ٨٠ .

(٣٥) الرواية صفحة ٦٣ .

(٣٦) الرواية صفحة ٦٢ .

مغامر : « أكثر من مرة حييت الموت عن قرب ، فحياني وفات عني . . . أنا مقامر عريق . . ولا أقبل الخسارة بسهولة . خساراتي كثيرة ، ولكنني لا أقبلها . لم أقبل اخراجي من القدس بالرصاص والديناميت . لم أقبل رؤية فايز يتضرج بدمه بين يدي . لم أقبل رؤية الخيام تتشبث بجوانب التلال فوق رؤوس أهلي . لم أقبل التنقل من بلد الى بلد بحثاً عن لقمة عيش مزرية ، عن سقف اقيم تحته أبي وامي . لم أقبل أن ينظر أحد الي نظرة الشفقة أو التأفف ـ خسارات كثيرة ، قامرت وأقامر دائماً للتعويض عنها » (٣٧) . الأرض عنده خسارة تعوض ، مفقود يستعاد ، ليست غلاً يقيد مستقبله ، بل هي المستقبل نفسه . ثم انها ـ وهذا هو الأهم ـ ليست هي المطمح الأخير ، كما كانت عند أسلافه ، انما هي منطلق للمغامرة الدائمة .

« في نفسي دائماً ركض على التلال ، وسير طويل بين صخور الجبل ، بل حتى على أمواج بحيرة طبريا . المسيح يلازمني ، حافياً ، كبير القدمين ، تقطر أصابعه الطويلة بالمعجزات ، وهو يكاد لا ينطق . ثم تأتي ساعات الصحو ، ذلك الصحو العريض ، الفسيح ، حيث تبرز الناس والأشياء محددة ، صلبة ، واضحة لدرجة الايذاء . ما الذي نحن فيه ؟ أي فردوس مجانين هذا ؟ في هذه الساعة بالذات ، ونحن في هذه القمرة الصغيرة نتأهب للخروج الى البحر ثانية ، وقد أرهقتنا الفلسفات والأوهام ، ربما كان غيرنا ، رحالة انجليزي ، أو فرنسي ، يقطع الربع الخالي مثلاً ، يغامر بحياته في رمال البوادي ، محاولاً السيطرة على لغة تعصى على لسانه وحنجرته ، ويجد متعة في شرب حليب الناقة بعد أن يغسل وعاء الحليب ببولها . ما الذي نعرفه نحن عن صحارانا ، والفيافي المفتوحة للمغامرين من خلق الله ، والمغلقة دوننا ، عن البدو مثلاً من امتنا ، هؤلاء الذين يرسمون معالم الطريق وسط اوقيانوس الرمال بكومة من الحجارة ، كمن يرسم مسار هذه السفينة بفلينة عائمة .. هؤلاء المغامرون ، هل يبحثون عن النفط ؟ ربما . عن المعادن ؟ ربما . يمسحون ما اهمله حتى الله من أرض ليرسموا له خطوط طول وعرض شرقاً وغرباً على خريطة ؟ ربما . يخدمون أغراضاً خفية لدولهم ؟ ربما . المهم هو انهم يقذفون بأنفسهم في بوادي المجهول ليعودوا بما يمكن أن يعلم ، ويحدد . وفي تلك الاثناء يكونون قد قارعوا الشمس وعايشوا النجوم ، وقهروا العطش ، وعاشوا على حفنة من التمر ، وهرأوا بعض عجيزتهم على رحال ابل لم تخلق لهم . ولا ريب ، ولا ريب أبداً ، أن بعضهم أيضاً هارب من أمر ما . هارب من مجتمع لا ينسجم معه ، أو امرأة يخشى زواجها ، أو راحة تنخر قلبه كالسوس في الخشب . ولكن الهرب لديه هو نحو الأصعب والأشق ، والأجدى . خمس سنوات يقضيها رحالة بين الأعراب يتعلم لهجة من لغة لن يقرأها ولن يكتبها . ويعود الى لندن أو باريس عودة قائد مظفر من معارك نائية ، ليصف طلوع الفجر على خيمة مرعز سوداء ، وكيف تتلقى الحصى اولى الاشعة البنفسجية فتتوهج كاللآلىء ، ملقية وراءها ظلالاً زرقاء طويلة .. انه يكتشف الانسان في جوهره ، وقد اغتنى بالله ونفسه عن كل شيء الا الأقل الأقل : كلمة جميلة واحدة تطربه ، وكلمة حارقة واحدة تلهبه . حيث المروءة تتبدى كل يوم ، حيث الحياة هي الشجاعة المتجددة ولا يبقى للجبان الا موته المتكرر . وفي النهاية يكتب الرحالة كتابه وينشره ، ونقرأه نحن بلغته الاجنبية لنعرف شيئاً جديداً عن أنفسنا ، لنعلم أين بعضنا منا » .

هؤلاء المغامرون يهربون نحو الأصعب والأشق والأجدى . ولكن لهم مرتكزاً يعودون اليه ويقاسون به « فالغربة هي غربة عن مكان ، عن جذور ، وهذا هو جوهر الأمر . الأرض

(٣٧) الرواية صفحة ٤٩ .

هى كل شىء ... يجب أن تكون لنا تحت أقدامناأرض صلبة ، نحبها، ونخاصمها ، ونهجرها لشدة ما نحبها ونخاصمها ، فنعود اليها » (٣٨) .

« فلسطين . المستقبل . الحرية . الثلاثةمجتمعة هى المهمة . وهى عملية اخضاع للواقع . ولأننا مقدمون عليها فنحن نتفاءل » (٣٩) .

الدكتور فالح نموذج آخر : « بيوريتانى ،متزمت ، يخشى اللذة ، ولكنه أصر على الزواج بامرأة توحى بالحرية والانفلات ، واللذة » هكذايبدو لوديع : أما فالح نفسه فيقول : « أردت أن أبقى نقياً ، نظيفاً ، لأننى كنت أرتعد كلما رأيتالمستر هايد يريد أن يبرز ثناياه الوحشية من خلال وجهالدكتور جيكل . أنت «لمى» الفيلسوفة،كنت وحدة تامة . جمال وجهك وجسمك منسجم مع جمال تفكيرك . كنت أطلب فيك ملجأ لتوزعىوانشطارى . ولكننى انخذلت فيك . كنت جداراً عجزت عن اختراقه » (٤٠) .

انه أيضاً هارب ورافض . لعله هارب مننفسه . اميليا فرنيزى هى المرأة الوحيدة التي ايقظت طاقته الهائلة على الحب ، ربما لأنها هيالتى كسرت الحواجز ، يتفقان على أن تسافر معه على نفس السفينة،ولكنه يبقيها بعيدة عنه بعناد :دكتور جيكل المتحفظ . وينتهى به الأمر الى الهرب الأكبر والرفض الأكبر : الانتحار ..

« سيقولون : كان جراحاً ناجحاً ، وزوجتهجميلة (وربما أضافوا : وخليلته جميلة) ودخله كبير ، وفى منتصف ثلاثينياته ، أى شيطان اذناغراه على الانتحار ؟ كأنما القضية قضية زوجة ومال ، كأنما الحياة يمكن أن ترتشى بما هو خارجعن قواعدها الداخلية لتتفادى حتمية كهذه . حدثنى وديع عن أزمة فى التاريخ وعودة الىالأرض ، وحدثنى محمود عن ثورات قيد الدرس والتخطيط . وقضيت عمرى باحثاً فى مثل هذهالأزمة وهذه الثورات . ولكن انسانيتى كانت دائماً رافضة ، لأنها مبتورة ، مشوهة ، مطعونة ،من الداخل ومن الخارج . أرفض زمن القتل . ارفض زمن الخيبة ، ارفض الناس . وها اناأخيراً أرفض الأمل . تمنيت لو أستعلى على البشر ، على همومهم ، حقارتهم ، قساوتهم ،ولكننى اخفقت . شىء ما يستطرد بى الى ما أعجز عن ادراك كنهه ، شىء شارد ، تحس به الحواس كلها ، ولكنه يراوغها جميعاً . كالزمن . تشعر به ولكنك لا تستطيع الامساك به أو حفظه . وهو معذلك يلتف حولك ، ويلازمك، ويداعبك ، ويقهرك، الى ان تبلغ آخر مداك : التراب » (٤١) .

★ ★ ★

لعل « فكرة الماضي والمستقبل » لم تلح على ضمير عربى بقدر ما الحت على الضمير الفلسطينى . ولا اظنها مصادفة أن الروايتيناللتين تحدثنا عنهما فيما سبق هما لكاتب فلسطينى ، وليست مصادفة ايضاً أن نجد روايةمهمة اخرى لكاتب فلسطينى آخر تعالج الموضوع نفسه . وهذه الرواية الثالثة هى « عائد الىحيفا » (بدون تاريخ) لغسان كنفانى . يصور

(٣٨) الرواية صفحة ٨٤ – ٨٦ .
(٣٩) الرواية صفحة ١٣٢ .
(٤٠) الرواية صفحة ٢١٩ .
(٤١) الرواية صفحة ٢١٤ .

الكاتب رحلة يقوم بها زوجان عربيان الى بيتهما القديم فى حيفا ، حين فتحت اسرائيل الحدود بين الضفة الغربية وفلسطين المحتلة على اثر حرب ١٩٦٧ . ليس الحنين الى الموطن القديم هو الدافع الوحيد لهذه الرحلة ، بل هناك دافع أهم : انهما يلتمسان أثراً من ابنهما البكر « خلدون » الذى فقداه رضيعاً يوم احتل الصهيونيون البلدة . وتكون المفاجأة عندما يعلمان أن بكرهما ربى فى البيت القديم نفسه فى كنف الزوجين اليهوديين اللذين سكناه . ويكون لقاء درامى بين الأبوين والابن الذى لم يرهما قط ، والذى أصبح ضابط احتياط فى الجيش الاسرائيلى . وكأن الرواية كلها بنيت لتصور ذلك الموقف . فتطرح من خلاله قضية فلسطين من وجهة نظر جيل الشباب الفلسطينى الذى لم ير أرض آبائه ولكنه مصمم على استرجاعها لأنه يرى فيها قضية وجوده .

يقول الشاب حين تعرفه « امه » اليهودية بأبويه العربيين :

« أنا لم أعرف ان ميريام وايفرات ليسا والدي الا قبل ثلاث أو أربع سنوات . منذ صغرى وأنا يهودى . أذهب الى الكنيس والى المدرسة اليهودية وآكل الكوشير وأدرس العبرية ، وحين قالا لى انني لست من صلبهما لم يتغير أى شيء . وكذلك حين قالا لى ــ بعد ذلك ــ ان والدى الأصليين هما عربيان ، لم يتغير أى شيء ، لا لم يتغير . ذلك شيء مؤكد .. ان الانسان هو فى نهاية الأمر قضية » .

ان الشاب يراهما مخطئين لأنهما تركا ابنهما الرضيع ولم يحاولا استرجاعه . عشرون سنة لم يفعل الأب خلالها شيئاً ليسترد ابنه : « عاجزون ! عاجزون ! مقيدون بتلك السلاسل الثقيلة من التخلف والشلل ! » هذه هى الحجج التى لقنها منذ صغره . لم تقل له امه اليهودية ان العرب طردوا من بيوتهم ، ومن كان منهم فى شوارع حيل بينهم وبين الرجوع اليها . لم تقل له انها رأت طفلاً عربياً مقتولاً بأيدى الهاجاناه . ولكن الأب لا يدافع . انه لا يرى فى هذه الاتهامات لوم ابن مهجور ، بل سخط عدو يبرر جريمته . ليس فى الأمر عاطفة . لا ابناء ولا آباء هنا . الام وحدها هى التى تبكى تأثراً ، لأنها لا تفهم ما يقال . أما الأب فانه يوافق تماماً على « أن الانسان هو ، فى نهاية الأمر ، قضية » ويناقش ابنه البكر الذى أصبح يهودياً وصهيونياً على هذا الأساس :

« أنا لا أتحدث اليك مفترضاً أنك عربى ، والآن أنا اكثر من يعرف أن الانسان هو قضية ، وليس لحماً ودماً يتوارثه جيل وراء جيل مثلما يتبادل البائع والزبون معلبات اللحم المقدد ، انما أتحدث اليك مفترضاً انك فى نهاية الأمر انسان ، يهودى أو فلتكن ما تشاء . ولكن عليك أن تدرك الأشياء كما ينبغى .. وأنا أعرف أنك ستدرك ذات يوم هذه الأشياء ، وتدرك أن أكبر جريمة يمكن لانسان أن يرتكبها ، كائناً من كان ، هى أن يعتقد ولو للحظة أن ضعف الآخرين وأخطاءهم هى التى تشكل حقه فى الوجود على حسابهم ، وهى التى تبرر له أخطاءه وجرائمه » .

ويشعر الأب بشوق غامض لخالد ، ابنه الآخر الذى تركه فى الاردن ، والذى يريد أن يلتحق بالفدائيين لولا أن أباه يمنعه . ويتمنى أن يعودا فيجداه قد ترك البيت ، انه يتساءل ، وهما يهمان بالخروج من بيتهما القديم : ما هى فلسطين الحقيقية ؟ ما هى فلسطين بالنسبة لخالد :

« انه لا يعرف المزهرية ، ولا الصورة ، ولا السلم ولا الحليصة ولا خلدون ، ومع ذلك فهى بالنسبة اليه جديرة بأن يحمل المرء السلاح ويموت فى سبيلها ، وبالنسبة لنا ، أنت وأنا ، مجرد

تفتيش عن شيء تحت غبـار الذاكرة ، وانظري ماذا وجدنا تحت ذلك الغبار .. غباراً جديداً أيضاً ! لقد اخطأنا حين اعتبرنا أن الوطن هـو الماضي فقط ، أما خالد فالوطن عنده هو المستقبل ، وهكذا كان الافتراق ، وهكذا أراد خالد ان يحمل السلاح . عشرات الالوف مثل خالد لا تستوقفهم الدموع المفلولة لرجال يبحثون في أغوار هزائمهم عن حطـام الدروع وتفل الزهور ، وهم انمـا ينظـرون للمستقبل ، ولذلـك هم يصحـحـون أخطاءنا ، وأخطاء العالم كله »(٤٢) .

★ ★ ★

أما « الآلهة الممسوخة » (١٩٦٠) للكاتبة اللبنانية ليلى بعلبكي فانها تدور حـول فكـرة « الماضي والمستقبل » على مستوى العلاقات الفردية . ما الذي يجمع بين ميرا بنت الثانية والعشرين ونديم أستاذ التاريخ الذي جاوز الاربعين غير الجوار في المسكن وصبوة الكهل الى الشباب والراحة الغامضة التي تجدها صبية حين تلـوذ برجل في عمر أبيها ؟ ان كليهما يصارع شياطين الماضي . ميرا تعيش مع فكرة أبيها الذي مات بالسكتة القلبية . تعتقد انها ستموت فجأة مثله . ان الرجل الميت لا يزال سيد البيت ، لا يزال يحكمه من صورته المعلقة على الجدار ، تجلس الام كل يوم الى هذه الصورة ، تخاطبها كلما حزبها أمر ، ككاهنة اله وثني . أما نديم فيعيش مع فكرة أن زوجته « خذلته » لقد كان له ماض حافل مع النسـاء . وتعب . وحلم ببيت متواضع وامرأة وفية لا تدعو الرجال لزيارتها لأنه يرضي كل حاجاتها ورغباتها . وتخيل نفسه أباً سعيداً لأبناء كثيرين . ولكن « عايدة » خذلته . لم تكن عذراء .

كلاهما كان في حاجة الى الآخـر . كانت الفتاة تعيد الى الكهل عهد صباه . وكان الكهل يحررها من عبوديتها للأب . والزوجة المهجورة حبلت ، انتهزت لحظة سكر والزوج يهذي باسم مـيرا فقادته الى الفراش واخذته بـين ذراعيها « كطفل مريض » . والفتاة شفيت من خـوف « الغيمة البنفسجية » التي ستحملها بعيداً كما حملت أباها ، فعرفت المرح ، وأحبت شاباً يقاربها في العمر ، واتفقا على الزواج

تقول لأخيها هاني :

« ارغب ان أبدا الحياة بقبل رجاء . وانا ايضا أرغب أن امارس كل هنيهات يومي : النهار والليل . فأنا مللت هذا السرير . مللت النـوم الساعة التاسعة . مللت المكتب . مللت جسدي المحنط . انا أود أن ابدل . أن ابدل . أن ابدل . والآن قد قررت أن احقق هذه التغييرات مـع رجاء » .

ويقول هاني :

« وأنا أيضاً قررت .. قررت السفر الى خارج البلاد لأتخصص ، فأنا أكاد أختنق هنا . الشوارع نحيلة متشابهة قزمة ، فتبقى هـذه الأبعاد الزرقاء المترامية فوقنا وتحتنا كأنما العالم سماء فقط وبحر . ونحن برغش نجتر احاديثنا ، ونذوي فوق جثث أعمالنا . ونعيد ترديد نكاتنا ونضحك لها في كل مرة » .

---

(٤٢) الرواية صفحة ٥ .

وتناجى الام زوجها المطل عليها من فوق الحائط :

« أتسمع يا حبيبى ، خمس وعشرون سنة وانا سجينة غرفة أحرسهما فيها . اسليهما . اشاركها المرض والبكاء والضحك والجوع والشبع .. ويصممان الآن على تركى . مــاذا أفعل يا حبيبى ماذا أفعل ؟ » .

واذا لا تسمع جواباً ، تكرر :

« أجبنى ماذا أفعل ؟ »

ويهمس هانى :

« ميرا ، هل الصورة تتكلم ؟ »

وتصيح ميرا :

« وهل الاموات يحيون ؟ »

ويشتد غضب الام ، فتقذف الصورة بالمزهرية ، ولا تقنع حتى تنزل المستبد القديم عن مكانه ، وتضعه على الأرض . لكأن الكاتبة تصور انقلاباً سياسياً (٤٣) .

ولكن بينما تفتح الحياة ذراعيها للفتاة التى محت صورة الماضى من خيالها ، يحيط الذبول والفناء بالكهل الذى ظل متشبثاً بماضيــــه ، صبواته وخذلانه ، لقد ماتت عايدة فى اثنـــــاء الولادة ، وطرح الطفل فى وعاء زجاجى يطفــــح بالاوكسجين ، وهجرت ميرا البناية ، ولم يبق لنديم من سلوى الا معاقـــرة الكأس ، حتى لايستطيع أن يفتح عينيه ولا أن يرى النور :

« مشت المراة صوب (الجرك بوكس) وانحنت تفتش عن رقم اسطوانة . ودارت المقاعد فى رأس نديم . والمراة . والجـــــرك بوكس . والطاولات والقنانى . والسقف .. (ووقفت أمام واجهة الزجاج الفسيحة فى غرفة الأطفال علنى أعـــرف طفلى ، لكن الطبيب ربت علـــى كتفى وسألنى : هل تريد أن تلقى نظرة على طفلك ياسيدى . انه فى علبة زجاج يستكمل نمـــــوه الطبيعي ، فصرخت فى وجهه : لا . لا . وهذه المرة نظر الىَّ بعطف .

وانطلق من صندوق النغم لحن قديم . ناعم . حنون . وعادت المراة ، ووقفت خلف البار ، وتحسست بأصابعها البراقة رأس نديم المطروح على الخشب وسألته :

الا تنوى مغادرتنا الليلة يا سيدى ؟ ألن تذهب ؟

فحاول أن يفتح عينيه لينظر اليها ، لكنه نزل عن الكرسى ، وأسند ظهره على البـــار ، والمراة خلفه ، وغمغم وهو يفتش عن البـــــاب بعينيه :

الى أين أذهب ؟

فهزت المراة كتفيها ضجرة :

وكيف تريدنى أن أعرف انا الى أين يجب أن تذهب انت ؟

---

(٤٣) الرواية صفحة ١٧ .

وسحب جسده معه ، سحبه على طرف طاولة . على كرسي . على حائط . على الباب . على عمود كهربائي فى الشارع . على ذراع أحد المارة .. على زاوية مقهى (لاباريت) . وصاح على رصيف المقهى ، ينشر ذراعه على عينيـــه(الضوء . الضوء الفاجر . الضوء فى هذه المدينة السافرة يعمينى) .

وانزلق ، فى شـــارع صفير مظلـــم ،يتلوى » (٤٤) .

★ ★ ★

ثالثا : الحضور الفردى :

ثائر محترف ـ ستة أيام

ما دور الفرد فى التحـــولات الكبيرة التى تجرى فى العالم العربي ؟ تساؤل كان لا بد أن يثور ، نابعاً من الواقع نفسه ، ومتأثراً بالفكر الوجودى الفرنسي على الخصوص . اتضح هذا التأثير فى عدد من الأعمال الروائية نختار منها هاتين الروايتين : « ثائر محترف » لمطاع صفدى ، و « ستة أيام » لحليم بركات . وكلتاهما نشرت فى بيروت سنة ١٩٦١ ، وبينهما اختلاف غير يسير فى الاسلوب ، ولكنهما تمثلان معاً ذلـــك الجانب من ازمة الضمير العربي ، الذى نـــراه مرتبطاً بصراع الحضارات ، بسببين : السبب الأول هو مناهضة الاستعمار ، والسبب الثانى هو الاقتباس من الفكر الغربى . ويظهر التشابه بين الروايتين فى نموذج البطل الوجودى الذى يلتزم بقضية عامة من خلال شعوره بحريتـــه الفردية ، ولكن الثورة عنده أشمل وأعرض مما تكافح الجماهير من أجله . ف « كريم » الثائر المحترف ، يقرر أن الثورة اكبر من المبادىء : الثائر ثائر فحسب(٤٥) . وهو يكره « صوت البوق العام » يكره فكرة الكتل والقيادات . لقد ذهب الى بيروت ، بعد ان خاض ثورات كثيرة ، « فى أى مكان من الأرض العربية يســيل عليـــه دم أحمر » ، فى فلسطين ودمشق والجزائر ، وهو الآن مرهق ، يريد أن يعيش ، أن ينغمـــــر فى الزحام ، وان « يعيد النظر » فى كل شيء . ولكن كنعان ، أحد رفاقه القدماء ، يحاول أن ينتزعه من عزلته ويعيده الى الصف : « انه يتحدث عنهم جميعاً . انه فقد ذاته من قديم واصبح هو الكل . انظر الى عينيه جيداً . انه لا يرانى كما أنا ، ولكنه يرى فيّ هذا الجزء من الكل الآخر ، الذى عليه أن يهديه . انه انسان هداية كبرى ، فاحترس منه يا كريم . هذا رجل ينطق دائماً باسم التاريخ ومراحله الفاصلة . انه لا يبدأ حديثه الا بهذه العبارة (ان منطق المرحلـــــة التاريخية يفرض ...) أليست هذه نبوءة عظمى ذات دين آخر ؟ » (٤٦) .

كريم يكره الأفكار الجاهزة والشـــعارات الكبيرة . ان اصدقاء كنعان من شباب الجامعة يحيطون به ، يسألونه عن رأيه فى كل شيء ، ولكن :

« ... انا نفسي قد تحولت الى سؤال كبير ، يتأرجح على الأرض ، يودون ثقة ، وكيف انحتها لهم من هذه الصلادة ، التى تيبست عليها نفسي . ان اصواتهم تكاد ترتطم بهذا الفراغ الصلد ثم ترجع اليهم رنيناً اجوف ، فقد حرارة النبرة الانسانية الاولى ، التى انطلقت منها .

---

(٤٤) الرواية صفحة ١٨ .

(٤٥) الرواية صفحة ٢٥ .

(٤٦) الرواية صفحة ١١٧ .

لم أعد أستطيع أن القي اليهم بأفكار جاهزة . انني احاورهم قليلاً ثم لا البث أن أتخذ دون أن يدروا موقف السائل . فالقي اليهم بأسئلة تتابع حتى تخلق اثارة أعمق فى نفوسهم . هؤلاء الشباب مهما صفت نفوسهم الا انهم مأخوذون بالشعارات الكبيرة التي تغطى لافتات الشوارع وأعمدة الصحف . ولكن ... ماذا لوجعلت الكلمات الكبيرة تختفى من عالمهم ، وأن تعود بهم نفوسهم الى مقرها الأول ، حيث يرتج كل شيء .. لا اريد . كيف يمكننى أن أنقل اليهم هذا الداء ، دائى أنا . فلأتركنهم على مفترق الطرق . ولكنهم يملكون الآن على الاقل ارادة أقرب الى الأصالة والاخلاص للبحث ، انهم الآن لا يبحثون عن تصنيف لهم ، ولكنهم ربما بحثوا فى المستقبل عن أساس كل تصنيف » (٤٧) .

وهو يجد نفسه منغمساً فى أحداث لبنان سنة ١٩٥٨ ، لا يستطيع الا يلتزم ، ولكن جهده مقصور على نقل الأسلحة الى الثوار . وفيما عدا ذلك هو يتجول بين المقاومين فى الأحياء الشعبية الثائرة ، أو يتردد على علب الليل التى لم تغلق ابوابها فى بيروت ، يراقب هناك ، كما يراقب بين المقاومين ، محاولات الانسان لتحرير نفسه من أوهامه عن نفسه .

وبينما يتحدث كنعان عن الخيانات وتعدد القيادات ، يتحدث كريم عن ثورة الأفراد :

« اننا نحن العرب كنا فى حاجة دائماً الى ثورات الأفراد من خلال ثورة الجماعة » .

ثورة الأفراد « هى تلك الثورة التى تستمر وتستمر حتى تنسى لم كانت ، ولأى شيء هى تسعى ، ثورة من أجل حرية القلب ... ثورة بدون نظم عسكرية وجبهات ولكنها هى التي تمد كل جبهة بمثونتها الانسانية الدائمة فى وقت الحاجة ... الثورة ليست مدرسة لتخرج لنا بطلاً ... انها تجربة البطل أمام ذاته أولاً » (٤٨) .

وبينما هما يتناقشان يأتيهما نبأ شاب صغير اصيب اصابة خطرة . منذ عرف كريم هذا الشاب « غابى » شعر أنه يحاول أن يثبت رجولة ضائعة من هيئته الخارجية . ويقول له كنعان : «أهذا ما كنت تعنيه بقولك ان على الشاب منا أن يكتشف ثورته الذاتية أولاً ؟ اننى أفهم الآن . انه لا شيء يعدل قيمة الدم المسفوح » .

ان بعض ملاحظات كريم تبدو لنا ذكية وصادقة ، ومع ذلك فان كثيراً من أقواله وأفعاله تدل على أنه وجودى غير ناضج ، بل مجرد انسان نرجسى . لا جرم أننا نعجب حين يحدثنا عن السلام الذى يحتويه اذ يجد نفسه فى حى قديم فى بيروت أو دمشق أو بغداد أو مراكش .

« ههنا ان سقطت فجأة على الرصيف لن أبقى وحيداً حتى تصل سيارة الاسعاف . سوف تمتد آلاف الأيدى ووراءها آلاف الألسنة تلهج بالأدعية . ههنا سلطة القدر تقبع وراء كل حجر عتيق ، وراء كل نفس متهيبة ، وراء كل جبهة متواضعة » (٤٩) . ولكنه لا يلبث أن يهرب منهم . ان التعالى الوجودى الحقيقى أمر فوق قدرته .

★ ★ ★

---

(٤٧) الرواية صفحة ١٤٢ .

(٤٨) الرواية صفحة ٢٨٠ .

(٤٩) الرواية صفحة ١٠٨ .

و « سهيل » فى « الأيام الستة » نموذجشبيه بكريم . انه يراقب الناس كثيراً ويراقب نفسه قليلاً . لقد انذر الأعداء مدينته « دير البحر » أن تستسلم أو تُمسح عن وجه الأرض وفى موجة الحماسة التى سادت الاجتماع العامخطب سهيل وقال ما ارادت الجماهير أن يقول . ولكنه لم يلبث أن انسل من الزحام ووقفمستنداً الى السنديانة الكبيرة عند شاطىء البحر يحدث نفسه :

« دير البحر فسيفساء . ماذا يشده اليها ؟ماذا يشده الى الخوف والجهل والفقر والتناحر والفوضى والتكالب ؟ أيتها البلدة الموزعة . المرأةالتى تلبس البنطلون تقف الى جانب المرأة المحجبة بعباءة سوداء سميكة . الواحدة منهما تتجاهلالاخرى . تنفصل عنها . فسيفساء ــ السجن يقوم بين بيت الله والمدرسة . لمياء تكره ان يقالانها من دير البحر فتحبس نفسها فى البيت تصغى لڤاجنر وشوبان وارمسترونغ منتظرةالفرج عندما يموت والدها فترثه وتتحرر من استبداده . اما جارها فريد فيحس أن كل نقطةمن دمه هى لدير البحر فتهدر فى وجوده عاصفة من المحبة لترابها والبغض لأعدائها . لمياء لاتعرف فريد . فسيفساء أيتها البلدة الموزعة . هو نفسه يعيش فى عائلة متنافرة . يصرف أمواله على الموسيقى والكتب والنساء ، بل صرفهما ، بينما يكدسها عمه فى مكان مجهول ، ويأكلويشرب وينام ويسير حافياً من اجلها . عمه الآخر نذر لله . هو نذر نفسه لا يدرى لأى شيء . يغترب أحياناً ، وأحياناً يحس أن الحياة رائعة . يكفى أن يكون فيها موسيقى وكتاب وامراةونقاش . فسيفساء . خليط غريب من البشر يحيط به . رغم هذا يشعر احياناً انه يحبهم حتىليود ان يعطيهم شيئاً يوحد بينهم ويجعلهم كائناً حياً . صدره يمتلىء برائحة العرق والعطر ،بالمحبة والأنانية باليأس والأمل ، بالهرب والتحدى ، بالموت والحياة . خيط غريب يفصلبينها . لا يقدر أن يأمل أو ييأس . لا يقدر أن يضجر او يستقر . انه فى تمزق ابدى » (٥٠) .

هذه مدينة ممزقة منقسمة على نفسها .تدعى أنها توحدت لتواجه الأعداء . تعيش على الأوهام وتمنى نفسها الأمانى . يتدرب شبابهاعلى استعمال البندقية وكل اعتمادهم على الدولة الشقيقة أن تمدهم بالسلاح وعما قريب بالجيش.الذين ذهبوا لاحضار الدفعة الاولى من السلاح قتل أكثر من نصفهم . المدينة تقيم لهم جنازةشعبية ضخمة وعبدالجليل الديماجوجى الارهابى الذى اودعت لديه الأموال للجهاد يهرب بها . وأيام الانذار الستة تمضى ودير البحر لم تفعل شيئاً . ان امة كبيرة ستهلك » .

أما سهيل فيشترك فى التدريب ليتغلب علىالضجر . ويصارح فتاته بحبه ويصل معها الى آخر المدى لأنه قد يموت هذا الاسبوع . وقدتموت هى . هذه هى حربهما المنتصرة ، فقد هدما أسوار التقاليد ودكا القلاع . وليتغلب علىالضجر يذهب موفداً من المجاهدين الى الدولة الشقيقة فيؤسر فى الطريق . ويُعذب ليعترف . وفى اليوم السادس يأمر الضابط بوقف التعذيب. ويصعد به الى سطح السجن . ويشير الى مكانبعيد الى الشمال :

« ــ ترى النيران هناك ؟

ــ أراها .

---

(٥٠) الرواية صفحة ١٢ ــ ١٣ .

ــ تعرف ما هي ؟ اقصد تعرف أين هي ؟

شيء ما انخطف في صدره . الزبد يغمر العالم . هذه دير البحر . انها تشتعل . النيران تمتد في خط طويل ، تستدير عند الشاطيء وترتفع صوب القمة البيضاء . الدخان يرتفع باحمرار ، يسود .. يسود .. ثم يترمد .. يترمد .. لا يتلاشى . غيوم من الدخان يحملها الهواء البحري الى القمة . لم يقل شيئاً . لا يستطيع . يحدق . الريح تهب من البحر ، تدور على نفسها . تحمله وترميه في واد صخري في ظل شوكة . عويل يتراكض مع أنين البحر .

ــ فهمت لماذا لم تعد بحاجة الى اعترافك ؟

... الدخان يتصاعد .. يتحول الى غيوم سوداء . الغيوم والرماد . الرماد يتحول الى غيوم . التراب يبتهل للغيوم والرماد . شيء يتقلص في وجوده . ستة أيام بلا ضجر . ماذا يفعل غداً ؟ الغيوم والرماد » (٥١) .

ستة أيام بلا ضجر ! ان الحلم الوجودي الرهيب لا يزال يحمل بشارة بالخلاص : « الرماد يتحول الى غيوم ، والتراب يبتهل للغيوم والرماد » . سينزل المطر ، وسيخصب الرماد الأرض . والبلاء الأكبر ليس هو الهزيمة والدمار ، ولا هو الضجر ، انما هو الجمود وفقدان الهدف .

★ ★ ★

رابعا ــ الموقف النقدي :

رجال في الشمس .

الى أي حد كان العرب أنفسهم مسئولين عن النكبات التي حلت بهم في فلسطين ؟ تساؤل لم يزل يطرح نفسه طوال الفترة التي نتحدث عنها ، داعياً الانسان العربي للتفتيش في أعماقه ، ومراجعة موقفه . ولا شك أن الجوانب الثلاثة التي تناولناها حتى الآن من أزمة الضمير كانت تنطوي على تفتيش في الأعماق ومراجعة للموقف . ولكن الرواية العربية لم يفتها أيضاً أن تسجل حالة اللامبالاة التي كانت سبباً مباشراً في وقوع النكبة واستمرارها . ورواية غسان كنفاني « رجال في الشمس » (١٩٦٣) نموذج ممتاز لهذا التسجيل . انها تصور محاولة ثلاثة لاجئين فلسطينيين للتسلل من الاردن الى الكويت ، عن طريق العراق . لكل منهم قصة مختلفة ، كهل ظل عشر سنين ينتظر أن يعود الى داره ومزرعته ، فلما طال الأمد وضجرت اسرته من ضيق الرزق لم يجد بداً من السعي لحياة اخرى . وشاب يلح عليه عمه في البحث عن وسيلة للكسب ، حتى يستطيع أن يتزوج ابنة العم التي عدت مخطوبة له منذ ولادتها ، لأنهما جاءا الى الحياة في يوم واحد ، وهو ــ بعد ــ يجب أن يرحل على كل حال لأنه متهم بالتآمر على نظام الحكم في البلد الذي يقيم فيه . وصبي في السادسة عشرة توقف أخوه الأكبر عن معونة الاسرة ، وطلق أبوه امه لأنه وجد زيجة اخرى تضمن له حياة أكثر استقراراً . كل من الثلاثة له شخصيته المتميزة ، وله أحلامه الخاصة . الشيخ مزارع أصيل ، عاشق للأرض ، يحلم بأن يبني ولو غرفة ، وتكون له ولو بضع شجرات من أشجار الزيتون . ولكنه يتهيب السفر ، ويخشى الا تكون

---

(٥١) الرواية صفحة ٢٣١ .

لديه القدرة على احتمال مشاقه . والشاب ساخط على عمه ، ساخط على سائق الشاحنة الذى زعم له أنه سيحمله من الاردن الى بغداد بعد ان اخذ منه عشرين ديناراً ، ثم تركه فى وسط الطريق . من اجل ذلك هو حريص على الا يخدع مرة اخرى فى الرحلة من البصرة الى الكويت . والصبى غلام ساذج ، شعر فجأة بانه اصبح مسئولاً عن اسرة ، فهو يحلم بأن يعوض امه عن خيانة زوجها ، وخيبة املها فى ابنها الأكبر ، ولأنه صبى فهو يندفع الى أبعد مما تطيق قوته ، ويتورط فيما لا يتورط فيه الرجال . هم جميعاً مضطرون أن يلجأوا الى سمسار بدين صاحب مكتب ، يتولى تهريب طالبى العمل من امثالهم ، كل يعاكسه بطريقته ، لتخفيض الأجر ، أو تأجيل دفعه حتى يصلوا الى الكويت ، ولكن الرجل البدين يعاملهم معاملة قاسية مهينة ، وبينما يخبرهم أن عليهم أن يمشوا فى الصحراء ست ساعات أو سبعاً ، يقول : « ان هذه المروحة الملعونة تطير الأوراق من امامى ، ولكن دونها ليس بوسعى أن اتنفس » .

يلتقطهم فلسطينى آخر ، يعمل سائقاً لشاحنة ماء يمتلكها رجل ذو نفوذ ، فهى مصرح لها بأن تعبر الحدود . رجل غامض ، يسمى « ابا خيزران » لأنه يشبه الخيزران فى متانته ومرونته ، ولكنه يحمل مأساته الخاصة التى لا يستطيع أن يصرح بها لأحد ، فقد عمل فى المقاومة فى سنة ١٩٤٨ ، واصيب ، ولم يكن بد لانقاذ حياته من أن تجرى له جراحة خرج منها لا يصلح لامراة . يعرض على مواطنيه الثلاثة مشروعاً : سيحملهم فوق خزان الماء ، حتى اذا اصبحوا على بعد خمسين متراً من نقطة الحدود الاولى نزلوا الى داخل الخزان ، سيكون الخزان حاراً كالجحيم ، ولكنهم لن يلبثوا الا خمس دقائق ، ريثما يجتاز النقطة ، وبعد خمسين متراً اخرى يصعدون الى فوق . ويكررون « المسرحية » عند نقطة الحدود الثانية .

كانت تجربة الهاربين الثلاثة قاسية فى المرة الاولى . عندما هبطوا من فوق الخزان واستلقوا بجانب عجل السيارة كان الاعياء قد بلغ منهم . اما عند النقطة الثانية فقد كانت تنتظرهم مفاجأة :

« لم يكن ثمة غير سيارة او سيارتين واقفتين فى طرف الساحة الكبيرة بالانتظار ، كان الصمت مطبقاً بكثافة الا من أصوات هدير مكيفات الهواء المثبتة على كل الشبابيك المطلة على الساحة ، ولم يكن هناك سوى جندى واحد واقف فى كوخ خشبى صغير يقع الى جانب الدرج العريض .

ارتقى ابو الخيزران الدرج مسرعاً واتجه الى الغرفة الثالثة الى اليمين ، وفور أن فتح الباب ودخل احس ، نتيجة للنظرات التى انصبت عليه من قبل الموظفين ، أن شيئاً ما سوف يحدث ، الا انه لم يتباطأ ودفع اوراقه امام الموظف السمين الذى كان يجلس فى صدر الغرفة .

ــ ها ! ابو خيزرانة !

قال الموظف وهو ينحى الأوراق من امامه بلا مبالاة متعمدة ويكتف ذراعيه فوق الطاولة الحديدية :

ــ اين كنت كل هذا الوقت ؟

قال أبو الخيزران لاهثاً :

ــ فى البصرة .

سال عنك الحاج رضا اكثر من ست مرات .

ــ كانت السيارة معطلة .

ضج الموظفون الثلاثة الذين يشغلون الغرفة بصخب فالتفت ابو الخيزران حواليه حائراً ثم ثبت نظره على وجه الرجل السمين :

ــ ما الذى يضحككم فى هذا الصباح ؟

تبادل الموظفون النظر ثم انفجروا ضاحكين من جديد ..

قال ابو الخيزران متوتراً وهو ينقل قدماً ويضعها مكان الاخرى :

ــ والآن يا أبو باقر .. لا وقت لدى للمزاح .. أرجوك .

مد يده فقرب الأوراق الى أمامه ، الا ان أبا باقر عاد فنحى الأوراق الى طرف الطاولة وكتف ذراعيه .. ..

ــ والآن كن عاقلاً يا أبا خيزران .. لماذا تتعجل السفر فى مثل هذا الطقس الرهيب ؟ الغرفة هنا باردة وسوف أطلب لك استكانة شاى ... فتمتع بالنعم ! .. ..

ــ لا تكذب يا أبا خيزرانة .. لا تكذب .. الحج رضا حكى لنا القصة من الألف للياء ..

ــ أية قصة ؟

نظر الجميع الى بعضهم فيما انقلب وجه أبى الخيزران الهزيل فصار مبيضاً من فرط الرعب واخذ القلم يرتجف فى يده .

ــ قصة تلك الراقصة .. ما اسمها يا على ؟

أجاب على من وراء الطاولة الفارغة :

ــ كوكب .

ضرب أبو باقر طاولته بيده واتسعت ابتسامته :

ــ كوكب ! كوكب ! يا أبا خيزران ، يا ملعون .. لماذا لا تحكى لنا قصصك فى البصرة ؟ تمثل امامنا انك رجل مهذب ، ثم تمضي الى البصرة فتمارس الشرور السبعة مع تلك الراقصة ...

ــ تذهب الى البصرة وتدعى ان السيارة قد تعطلت .. ثم تمضي مع كوكب ... ...

ــ فى المرة القادمة سأذهب معك الى البصرة أتوافق ؟ ...

... عندما بلغ المكان المأمون كانت قد مضت احدى وعشرون دقيقة ، كان الثلاثة جثثاً هامدة .

ألقى الجثث الثلاث قرب أكوام القمامة خارج المدينة النائمة ، كى تكتشف فى الصباح وتدفن باشراف الحكومة . وانطلق بسيارته مجتهداً ان يشوش الأثر ، ثم تذكر شيئاً فأوقف السيارة ، وعاد فأخرج النقود من جيوبها ، وانتزع ساعة الصبى . وحين كان يهم بالصعود الى السيارة ثانية تفجرت فكرة مفاجئة فى رأسه . اراد أن يطردها ولكنها بقيت هناك ، كبيرة داوية ضخمة لا تتزعزع ولا تتوارى . وفجأة لم يعد بوسعه أن يكبحها ، فانزلقت من رأسه وتدحرجت على لسانه : « لماذا لم يدقوا جدران الخزان ؟ » .

وفجأة بدأت الصحراء كلها تردد الصدى :

ــ لماذا لم تدقوا جدران الخزان ؟ لماذا لم تقرعوا جدران الخزان ؟ لماذا ؟ لماذا ؟ » .

كان الكاتب أراد بهذه الرواية أن يقول : « هاكم نكبة فلسطين ، هاكموها فى الواقع الملموس ، بعيداً عن الخطب والشعارات : استكانة وتسويف ولا مبالاة . و « الدق على جدران الخزان » رمز لمجابهة النكبة بالرفض والثورة بدلاً من العجز والاستسلام » (٥٢) .

* * *

خامسا ــ التساؤل الميتافيزيقى :

الشحاذ .

لعلنا لو لم نقف عند انشغال نجيب محفوظ فى الثلاثية بمشكلة الصراع بين الايمان والعلم ، بوصفه صورة من صور الصراع بين الحضـارة العربية والغربية ، لكان حديثنا عن التساؤل الميتافيزيقى هنا ، كمظهر من مظاهر ذلك الصراع ، حديثاً مقحماً . فالصلة بين التساؤل الميتافيزيقى الذى نعده مظهراً ، والصراع الحضارى الذى نعده أصلاً ، قد لا تظهر بوضوح لقارىء « الطريق » (١٩٦٤) أو « الشحاذ » (١٩٦٥) وقد اخترنا أن نقف هنا عند الثانية لأنها تبدو امتداداً للثلاثية ، لولا اختلاف الاطار المكانى الذى يكـون عنصراً هاماً من عناصر الثلاثية . ولكن نجيب محفوظ كان يستطيع ــ لو شاء ــ ان يصل حلقة عمر ومصطفى وعثمان بأحمد واصدقاء احمد .

فعمر يبدأ من هناك بالضبط :

« واندفعنا برعشة حماسية الى أعماق المدينة الفاضلة . واختلت أوزان الشـعر بتفجيرات مزلزلة . واتفقنا على الا قيمة البتة لأرواحنا . واقترحنا جاذبية جديدة غير جاذبية نيوتن يدور حولها الأحياء والأموات فى توازن خيالى لا ان يتطاير البعض ويتهاوى الآخـرون . وعنـدما اعترضتنا دورة فلكية معاكسة انتقلنا من خـلال الحزن والفشـل الى المقاعـد الوثيرة ، وارتقى العملاق بسرعة فائقة من الفورد الى الباكار حتى استقر اخيراً فى الكاديلاك ، ثم أوشك أن يغرق فى مستنقع من المواد الدهنية » (٥٣) .

هذه هى قصة الشاب الثورى الذى شعر ان المجتمع لم يعد محتاجاً لثوريته فانصرف الى تحقيق النجاح فى الحياة ، وأصبح محامياً مـن المشهورين ، واقتنى عمارتين ، وعاش فى ترف . ولكنه يجد نفسـه فجأة يتساءل عن قيمة هذا كلـه . .

كيف بدأ هذا التساؤل ؟

« من الصعب ان احدد تاريخاً او اقرر كيف بدأ التغير ، لكننى أذكر أنى كنت مجتمعـاً

---

(٥٢) انظر : صبرى حافظ : نكبة فلسـطين فى الروايـة العربية المعاصرة (مجلة الآداب ــ ابريل ١٩٦٤) .

(٥٣) الرواية فصل ٣ .

بأحد المتنازعين على ارض سليمان باشا ، وقال الرجـل : انا ممتن يا اكسلانس ، أنت محيط بتفاصيل الموضوع بدرجة مذهلة حقيقة باسمك الكبير ، وان املى فى كسب القضية لعظيم ، فقلت له : وأنا كذلك . فضحك بسرور بيّن واذا بى أشعر بغيظ لا تفسير له ، وقلت له : تصـور أن تكسب القضـية اليـوم وتمتلك الأرض ثم تستولى عليها الحكومة غداً . فهز رأسـه فى أستهانة وقال : المهم أن نكسب القضية ، ألسنا نعيش حياتنا ونحن نعلم أن اللـه سيأخذها ؟ فسلمت بوجاهة منطقه ولكن ذهل راسي بدوار مفاجىء واختفى كل شىء » .

أهو الخوف من الموت اذن ؟ ولكن ضجره يمتد لكل شيء . فبعـد العمـل يأتى الحب ، « والداء الذى زهدنى فى العمل هو الذى يزهدنى فى زينب . هى القوة الكامنة وراء العمل . هى رمـزه . هـى المال والنجاح والثراء وأخـيراً المرض » (٥٤) .

ويروح يبحث الأمر مع صديقه ورفيق عمره مصطفى . اتراه ضجراً لأنه كبت نزعته الفنيـة هذه السنين الطوال ، فقد كان فى مستهل شبابه شاعرا ؟ ولكنه يجيب : « لا ليس الفن ، ربما هو ما نلجأ بسببه أحياناً الى الفن » ها هو ذا يلف ويدور . يريد أن يبحث عن السر الأعظم . السر المتعالى فوق كل عرض زائل . فوق النجاح ، والثروة ، والحب ، والاسرة ، والصداقة . ولكن كان عليه أن يجرب كل شيء . لقد طمأنه الطبيب على صحته ، فاستبعد المرض الجسمى . وقال له صديقه لعله عرض من أعراض السن الحرجة ، تبرير فلسفى لجريمة الزنا . فاتخذ عشيقة . وذهبت النشـوة الاولى وبقى المرض راسـخاً لا يريم . وغير وبدل . وكرر النشوة حتى كرهها . وذات ليلة يسأل معشـوقته الاولى عن موقفها من الله . فتجيبه بغير اهتمام : اومن بـه . فلا يزال يلح عليها حتى يضجرها . ثم ينطلق بسيارته ـ وحده ـ الى الطريق الصحرواى . لم يكن متعوداً ذلك . كان له كل ليلة امراة .

« وقال ان خروجه وحده هذه الليلة يعتبر تطوراً ذا شأن . ثم اوقف السيارة فى جانب من الطريق المقفر وغادرها الى ظلمة شاملة . ظلمة غريبة كثيفة بلا ضوء انسانى واحد . لا يذكر أنه راى منظراً مثل هـذا من قبل ، فقـد اختفت الأرض والفـراغ ووقف هو مفقـوداً تمامـاً فى السـواد ، ورفع رأسه قبل أن تألف عيناه الظلام فرأى فى القبة الهائلة آلاف النجوم عناقيد واشكالاً ووحداناً . وهب الهواء جافاً لطيفـاً منعشـاً موحداً بين اجزاء الكون . ويعدد رمال الصحراء التى اخفاها الظلام . انكتمت همسات أجيـال من الآلام والآمال والأسئلة الضائعة . وقال شيء انه لا ألم بلا سبب وان اللحظة الفاتنة الخاطفة يمكن أن تمتد » .

انها رؤيا كرؤى القديسين . وقال لنفسه : هذه هى النشوة . اليقين بلا جدل ولا منطق . أنفاس المجهول وهمسات السر . الا يستحق أن ينبذ كل شيء من أجله ؟ (٥٥) .

وخرج أحد رفاقه القدماء من السـجن . وحدثه عن ايمانهما القديم . ولكنه اليوم رجـل آخـر . ويعتزل العالم فى بيت ريفى ، ويروح يستنطق الصمت . ولكن رفيقه ـ عثمان ـ يجيئه وهو بين النوم واليقظة والذهول . هناك احداث تتطلب أن يكون بين اسرته . فقد تزوج عثمان ابنته الكبرى ، والبوليس يطارده الآن . ولا بـد أن يقبض عليه ان عاجلا أو آجلا . ولكن المطاردين

(٥٤) الرواية فصل ٥ .

(٥٥) الرواية فصل ١٣ .

لا يمهلونهما . ويصاب عمر برصاصة فى كتفه .ويحمل جريحاً فى سيارة ، ومعه عثمان بين حراسه ، « وخامره شعوره بأن قلبه ينبض فى الواقع لا فى حلم ، وبأنه راجع فى الحقيقة الى الدنيا » .

انها المصالحة مرة اخرى . ولكن كم كان الطريق شاقاً هذه المرة !

★ ★ ★

سادسا ـ ملاحظات حول الشكل :

الروايات التى حللناها هنا جميعها تتصرف تصرفاً ملحوظاً فى البناء أو الاسلوب التقليديين، الا أنها تتفاوت فى ذلك . فمن حيث البناء نجد ثلاث طرق : طريقة تتخلص الى حد بعيد من الترتيب الزمنى للحوادث ، وتستبدل به بناء يعتمد على الكشف التدريجى لحوادث معلومة سلفاً : تنفرد بهذا البناء رواية الطيب صالح « موسم الهجرة الى الشمال » . فقتل چين موريس ومحاكمة مصطفى سعيد خبران معلومان منذ الفصل الثانى ، ولكننا لا نعرف كنه العلاقة بينهما الا فى الفصل التاسع . وهذا القول يصدق على سائر الأحداث والأخبار التى تتعلق بحياة مصطفى سعيد . ويستتبع هذا البناء الانتقال فى الفصل الواحد من حادثة الى حادثة دون مراعاة الترتيب الزمنى . ولكن ثمة قصة اخرى فى هذه الرواية ، وهى قصة الراوى نفسه وعلاقته بالشخصيات الاخرى فى العزبة وخصوصاً مصطفى سعيد ثم ارملة مصطفى سعيد . وهذه تسير سيراً زمنياً مطرداً وتتداخل مع القصة الاولى . اى أن القصة الثانية تقدم الهيكل الزمنى الذى الفه قارىء الرواية . ولكنها لا تقدم هذا الهيكل فحسب ، بل تؤلف مع القصة الاولى كلاً متماسكاً ، كما رأينا فى تحليلنا الفكرى للرواية . ولولا ذلك لكانت الرواية عملاً فاشلاً . ولكن لماذا زواج الطيب صالح بين البناءين ؟ يبدو انه يؤمن بأن البناء الأول هو الأكثر فنية ، فهو يتبعه ايضاً ـ ولو بشيء من الحذر ـ فى « عرس الزين » . والواقع أن هذه الطريقة فى البناء ليست الا تطورا لطريقة الاسترجاع أو « الفلاش باك » ، ومن ثم فان الكاتب يستطيع أن يعمد الى نوع من البناء وسط بينهما . ولكن هل يجوز أن نطلق القول بأن بناء ما هو أكثر فنية من بناء آخر ؟ هذه قضية أكبر . وقد سبق أن أوضحت فى مقدمة هذا البحث اننا لا ينبغى أن ننظر الى الشكل الجديد أو المعاصر فى الرواية على انه مطلوب لذاته . ولكن هذا لا ينفى القول بأن الشكل المعاصر أكثر تقدماً ، أو أكثر فنية . انما يعنى فقط اننا اذا قلنا عن شكل ما انه أكثر فنية فذلك يستتبع ، بالضرورة ، أن تكون الفكرة أكثر تعقيداً . قد يعترض عليك سامع ضعيف الذكاء اذا القيت اليه قصة دون أن تراعى الترتيب الزمنى للأحداث ، أو اذا رآك تتناول موضوعاً ما ، ثم تتركه ، ثم تعود اليه مرة اخرى بصورة مختلفة . ولكن السامع الذكى لن ينكر عليك ذلك اذا اتبعت ترتيباً متفقاً مع حركة عقلك ـ أو عقله . **والأمر الذى لا شك فيه ان الرواية المعاصرة تتطلب قارئاً أكثر ذكاء من قارىء الرواية التقليدية . ان بناء الرواية التقليدية هو ـ فى واقع الأمر ـ بناء مبسط ، ولكن هذا التبسيط ، ككل تبسيط ، يضحى بجانب من الصدق . اما البناء الأحدث فانه أكثر اتفاقاً مع طبيعة الادراك ، فنحن ندرك الشيء جملة ، ثم نروح نتعمق جزئياته ، وربما أعدنا النظر فى كثير منها** ، ولا شك أن الطيب صالح قد استطاع بهذه الطريقة أن يقدم لنا شخصية مصطفى سعيد بما فيها وما حولها من تناقض ، خيراً مما كان يمكنه أن يقدمها الينا لو اتبع البناء التقليدى . أما الراوى وقصته فانهما بعيدان عن مثل هذا التناقض ، انهما بسيطان اصلاً ، فليس فى تقديمهما بهذه الصورة البسيطة تضحية بشيء من الصدق . اضف الى هذا أن النقطة التى اختار الطيب صالح أن يبدأ روايته منها هى البداية ، بل ما قبل البداية ، فى قصة الراوى ، على حين انها النهاية ، أو قبيل النهاية ، فى قصة مصطفى سعيد .

اما الطريقة الثانية فى البناء فتعتمد على تضبيق الرقعة الزمنية، وبذلك « تضع القارىء » منذ البداية ، فى قلب المشكلة أو الجو ، وبدلاً من المقدمات السردية تغمره بالتفصيلات الحاضرة، ولا تجد صعوبة فى تقديم الأحداث الماضية من خلال تيار الوعى أو من خلال حيلة أقدم كاستخدام الحوار ، أو اليوميات . وهكذا تتركز احداث « صراخ فى ليل طويل » فى نحو اثنتى عشرة ساعة ، واحداث « الأيام الستة » فى ستة أيام ، كما يدل العنوان ، واحداث « عائد الى حيفا » فى بضع ساعات ، واحداث « رجال فى الشمس » فى أيام قلائل ، واحداث « السفينة » كذلك ، واحداث « ثائر محترف » (وهى أطول هذه الروايات ، اذ يبلغ عدد صفحاتها قرابة الاربعمائة من القطع الكبير) مقدار ما تقيم فرقة راقصة عابرة فى مدينة مثل بيروت .

وتبقى لدينا « الشحاذ » و « للزمن بقية » و « الالهة الممسوخة » وهى لا تخرج على الطريقة التقليدية فى البناء . فالأحداث تتسلسل تسلسلاً زمنياً ، بادئة من بداية القصة . ولعل موضوع كل من الروايات الثلاث هو الذى حتم انتهاج هذا الطريق، فجميعها تتناول تطوراً نفسياً بطيئاً وغير متوقع ، ومن ثم فاننا نحتاج الى أن نشهد بدايته ونهايته ، لنقتنع به .

ولكن الروايات التي تناولناها تحاول ــ جميعها بغير استثناء ــ ان تحدث شيئاً فى الاسلوب مختلفاً عما فى الروايات التقليدية . فجميعها تستخدم شيئاً وسطاً بين تيار الوعى والمنولوج الداخلى . وهما مختلفان بعض الاختلاف . فتيار الوعى يعطيك الاحساس بأنه شريط أمين لما يجرى فى الذهن ، أما المونولوج الداخلى ففيه من الاستقامة والترابط المنطقي قدر ما فى الحوار العادى . وكتابنا ما زالوا يتهيبون استخدام تيار الوعى بطريقة خالصة كما نجد فى « يوليسيس » جيمس جويس ، وهم أميل الى طريقة فرجينيا وولف أو فوكنر ، ولكنهم فى كثير من الأحيان يكتفون بتغيير الضمير ، والغالب أن يتحول الروائى من القص بضمير الغائب الى ضمير المتكلم ، وان كنا نجد أيضاً فى «ثائر محترف» فقرات بضمير الغائب فى ثنايا الرواية التي كتبت بضمير المتكلم .

والسمة الغالبة على اسلوب «الالهة الممسوخة» هى الموسيقية التي تجعلها اشبه بالشعر المنثور . وثمة عناية بايقاع الجملة والفقرة فى جميع الروايات التي درسناها ، وللجملة الحوارية ايقاع خاص . ولا شك أن ظهور هذه الصفات بيسر ورشاقة انما كان ثمرة لجهاد طويل فى تاريخ الرواية العربية .

★ ★ ★

خاتمة .

ان دراسة الروايات العربية التي ظهرت فى السنين الأخيرة تدل على وعى تجاوز المشكلات الجزئية والمحلية التي غلبت على انتاج اوائل الخمسينيات ، الى الشعور الحاد بقضايا مصيرية تصطرع فى ضمير الانسان العربى ، أياً كان موطنه، قضايا وثيقة الاتصال بنظرة العرب الى العالم الحديث ، ونظرة العالم الحديث اليهم . وثمة جراة على استخدام طرق حديثة فى التعبير ، توازى الجراة على تناول تلك المشكلات . واذا كنا قد لاحظنا بعض الفجاجة هنا أو هناك ، فان هذا لا ينفى أن بعض النماذج تترسب بعمق فى وجدان القارىء العربى ، وتستطيع أن تخاطب الانسان فى كل مكان .

محمود علي مكي *

الفن القصصي المعاصر في اسبانيا

تمهيـد :

الرواية الاسبانية المعاصرة ومكانتها فى الأدب الروائى العالمى :

لعل من الغريب ألا يظفر احد من الروائيين الاسبان بجائزة نوبل للأدب منذ مطلع القرن العشرين ، مع أن القائمين على أمر هذه الجائزة لم يجدوا بأساً فى ان يمنحوها لكتاب او ادباء أو شعراء متوسطى الجودة ، لا من بلاد اخرى فحسب ، بل من بين الاسبان انفسهم . فقد نال هذه الجائزة المرموقة من كتاب اسبانيا خلال الربع الأول من القرن العشرين اثنان كلاهما من كتاب المسرح : أولهما **خوسيه اتشيجاراى** José Echegary (١٨٣٢ – ١٩١٦) الذى مُنح الجائزة فى ١٩٠٣ ، مع أنه – بغض النظر عن شعبيته الكبيرة – لم يكن الا كاتباً محدود المقدرة تملأ مسرحه قعقعة السيوف ورنين الرصاص فى غمار سيل من الفجائع المهولة

*** الدكتور محمود علي مكي استاذ الأدب العربى بجامعة الكويت . له مؤلفات وترجمات وابحاث كثيرة فى ميدان الأدب الأندلسى وادب اسبانيا وامريكا اللاتينية ، ومن مؤلفاته تيارات الثقافة المشرقية واثرها فى تكوين الثقافة الأندلسية (بالاسبانية) ديوان ابن دراج القسطلى (تحقيق) .**

والخطب الرنانة الصارخة . وعلى الرغم من ان اتشيجاراى كان أول اسبانى يظفر بهذا الشرف الكبير فان منحه جائزة نوبل أثار ثائرة المثقفين فى اسبانيا نفسها ، حتى ان بعضهم نظموا مظاهرات واصدروا بيانات يحتجون فيها على ذلك . أما ثانى الحاصلين على الجائزة العالمية الكبرى فقد كان الكاتب المسرحى أيضاً **خاثينتوبينابنتى** Jacinto - Benavente (١٨٦٦ — ١٩٥٤)، نالها فى سنة ١٩٢٢ ، وكان كاتباً خصب الانتاج لأدبه المسرحى قيمة ايجابية كبيرة بغير شك ، ولم ير أحد فى منحه جائزة نوبل محاباة ولا اشتطاطاً . ولم تعد هذه الجائزة مرة اخرى الى اسبانيا الا فى سنة ١٩٥٦ حينما كانت من نصيب الشاعر الفنائى **خوان رامون خيمينث** Juan Ramon Jiménez (١٨٨١ — ١٩٥٨) .

ولكن ... يبقى السؤال الذى طرحناه من قبل قائماً : الم تر الأوساط الأدبية العالمية فى أحد كتاب الرواية الاسبان من هو جدير بأن يمنح جائزة نوبل على طول السنوات السبعين المنصرمة من هذا القرن ؟ لقد كان الكثيرون يتوقعون خلال النصف الأول من القرن العشرين أن تكون الجائزة من حظ الكاتب الروائى **بيريث جالدوس** Perez Galdos (١٨٤٣ — ٩١٢) أو **بيوباروخا** Pio Baroja (١٨٧٢ — ١٩٥٦). ، وظلت الأوساط الأدبية الاسبانية ترشحهما لها سنة بعد سنة ، ولكن الأعوام مرت ولم ينلها منهما أحد . فهل معنى ذلك أن كتاب الرواية المعاصرين فى اسبانيا كانوا دون مستوى الجائزة ؟

الواقع أنه لا يغيب عن فكرنا أن قيمة جائزة نوبل نسبية الى حد بعيد ، وأن الحصول عليها لا يخضع دائماً لاعتبارات أدبية محضة ، والا فانه لم يكن هناك ما يبرر حرمان العالم العربى من هذه الجائزة حتى اليوم ، فقد كان من بين أعلامنا فى الأدب والفكر (ولأشر هنا على سبيل المثال الى **طه حسين والعقاد ونجيب محفوظ**) من لا يقلون فى المكانة عن كثير ممن مُنحوا تلك الجائزة . غير أن لجائزة نوبل مع ذلك دلالة لايسعنا انكارها ، وهى تهيؤ الراى العام الأدبى العالمى للاعتراف بقيم الممثلين البارزين لهذا الأدب أو ذاك . فاذا ضُنَّ بهذا الاعتراف سنة بعد سنة على الأدب الروائى الاسبانى المعاصر فان معنى ذلك أن كتاب الرواية الاسبان لا ينالون من التقدير ما قد يكونون جديرين به . فما علة ذلك ؟ أهو شعور عدائى نحو اسبانيا ؟ لعل الأصوب فى تفسير هذه الظاهرة هو أن معرفة العالم الخارجى بالأدب الاسبانى المعاصر ليست بالمستوى المطلوب . وانما نعنى بالعالم الخارجى جماهير القراء العريضة لا القلة من المتخصصين ، والا فان كاتباً مثل جالدوس مثلاً قد ظفر باهتمام كبير من جانب كثير من الباحثين الأجانب المهتمين بالثقافة الاسبانية ، ولكنه لا يزال مجهولاً من قبل سواد القراء خارج العالم الناطق بالاسبانية .. ومثل هذا ينسحب على كثير من كبار الكتاب الاسبان الآخرين الذين قصرت بهم وسائل التعريف بانتاجهم .

وقد أثارت هذه القضية اهتمام أحد النقاد الاسبان المعاصرين ، وهو الأستاذ **أنتونيو ايجليسياس لاجونا** ، فنشر مؤخراً بحثاً تحت عنوان « لماذا لا يترجم الأدب الاسبانى ؟ » (١) .

---

(١) Antonio Iglesias Laguna: Por què no se traduce la Literatura espànola ?, Colecciôn Atenes, Editora Nacional, Madrid, 1964.

وفى رأى هذا الكاتب أن أسباب قلة الاهتمام فى الخارج بترجمة الأدب الاسبانى المعاصر – ولا سيما الأدب القصصى خلال نصف القرن الأخير – يمكن أن تجمل فيما يلى :

١ – تتبع الأوساط الأدبية الخارجية للانتاج الاسبانى لا يصل دائماً الا متأخراً عدة سنوات عن تاريخ نشره ، وذلك لظروف سياسية ولغوية يطول تفصيلها .

٢ – ليست فى اسبانيا أجهزة متخصصة تقوم بالدعاية والاعلان فى الخارج عما تصدره دور النشر الاسبانية أولاً بأول .

٣ – انانية بعض الكتاب وتعبدهم بأشخاصهم ، اذ لا يكاد أديب اسبانى ينال قدراً من الاهتمام فى العالم الخارجى حتى يسرع بأن يؤكد انه أديب اسبانيا الأوحد وان بلاده لم تخرج مثيلاً له .

٤ – العزلة التى عاشت فيها اسبانيا منذ انتهاء الحرب الأهلية فى سنة ١٩٣٩ ، واذا كان الحصار السياسى قد انفك عن اسبانيا منذ سنة ١٩٥٣ فان عزلتها الثقافية عن العالم الخارجى قد استمرت بعد ذلك .

٥ – الدعاية التى قام بها المهاجرون أو المنفيون السياسيون عن اسبانيا بعد ١٩٣٩ ، اذ ظل هؤلاء يصورون للناس فى الخارج أن زبدة المفكرين والادباء قد غادرت اسبانيا وتركتها خواء . وما زال هذا الكلام يتردد حتى رسخ الاعتقاد به فى الخارج .

٦ – ان هذه الصورة التى رسمها المفكرون المهاجرون لاسبانيا بعد الحرب الأهلية لا تخلو من حقيقة وان لم تكن الحقيقة كلها . فالواقع أن خير الكتاب القصصيين الذين ظهروا فى اسبانيا خلال الثلاثينيات قد هاجروا فعلاً الى الخارج ، وخلفوا وراءهم فراغاً استمر سنوات حتى ظهر انتاج جيل جديد من كتاب الرواية كان مولد اعلامه ما بين سنتى ١٩١٠ و ١٩٢٠ وتلاه بعد ذلك جيل آخر هو الذى اكتمل على أيدى أبنائه نضج الفن الروائى المعاصر .

٧ – ان نصف القرن الأخير شهد نهضة عظيمة فى فن الكتابة القصصية فى بلاد أمريكا اللاتينية الناطقة بالاسبانية ، فالرواية أصبحت الآن أعظم الميادين التى يرتادها الأدب الأمريكى الاسبانى . واقبل الجمهور فى الخارج على انتاج هؤلاء الكتاب الذين تتوزعهم بلاد أمريكا الاسبانية العشرون على نحو حجب كتاب اسبانيا وجنى الى حد ما وبشكل لا يخلو من ظلم على انتاجهم الروائى .

٨ – على الرغم من كثرة ما يكتب فى اسبانيا فى الوقت الحاضر من أدب روائى فان هذا الانتاج يتفاوت فى الجودة . صحيح أن الجيد من هذه الروايات كثير ، ولكن الى جانب الروايات الجيدة انتاجاً كثيراً متوسط المستوى . ولعل السبب فى ذلك هو الانغلاق الذى تعرضت له اسبانيا خلال سنوات طويلة ، فأصبحنا نرى كتاباً لا يزالون يقلدون انماطاً أدبية مستوردة من الخارج ، وهى انماط بَعُدَ ببعضها العهد ، فذهبت جدتها وطلاوتها وانصرفت أذواق الناس عنها فى السنوات الأخيرة من أمثال الواقعية الجديدة على الطريقة الايطالية ، والوجودية ، والواقعية الاشتراكية ، وغير ذلك من اتجاهات قد تجاوزتها الأذواق الأدبية فى البلاد الاوروبية الاخرى .

• • •

نظرة الى الوراء :

الفن الروائى الاسبانى ، ماضيه ونشأته :

لا مفر لنا ونحن نتحدث عن الرواية الاسبانية المعاصرة من الرجوع الى الوراء لكى نلقى نظرة سريعة على نشأة الفن الروائى الاسبانى وتطوره . وانما نرى ضرورة ذلك لثلاثة أسباب رئيسية

أولها ، هو ثقل نفوذ الماضى على الأدب الاسبانى الحديث بل والمعاصر أيضاً ، فهو من هذه الناحية قريب الشبه بأدبنا العربى الذى لا يزال قديمنا يشدنا اليه شداً .

والثانى ، هو أن الأدب الاسبانى بالنسبة القارىء العربى هو أقل الآداب العالمية الكبرى نصيباً من العناية ، والمترجم منه الى العربية لايكاد يذكر الى جانب المترجم من اللغات الاخرى

والثالث ـ وهنا وجه غريب من المفارقة مع السبب السابق ـ هو الصلة الوثيقة بين الرواية الاسبانية وأدبنا العربى بحكم ذلك الماضى الطويل الذى جمع بين اسبانيا والعالم العربى . فنحن نعلم أن شبه جزيرة ايبريا (اسبانيا والبرتغال)ظلت خلال معظم ما يسمى بالعصور الوسطى جزء من العالم العربى ، تتكلم بلغته ، وتدين بدينه ،وتحس بأحاسيسه ، وتنتظم فى عالمه الثقافى والروحى . ونعلم كذلك أن اسبانيا المسيحية ورثية الأندلس الاسلامية وقد اخذت تحتل فى العالم مكاناً بارزاً مرموقاً منذ القرن السادس عشر ، من حيث انتهى سلطان المسلمين فى الأندلس ، ولكن كثيراً من مقومات الكيان الاسبانى انما كان يدين بالفضل لتلك المعايشة الطويلة مع عالم العرب والاسلام . واذا كان هذا ينطبق على كل المقومات الحضارية العامة فان ميدان اللغة والثقافة لم يكن استثناء من ذلك الحكم . فاللغة الاسبانية ولدت فى منطقة قشتالة المتاخمة للأندلس المسلمة ، وفى دفء احتكاكها بالعربية نمت وتطورت ، وأثرتها عربية الأندلس بآلاف من المفردات والتراكيب والصيغ مما جعلها لغة مرنة قادرة على التعبير الأدبى قبل غيرها من لغات اوروبا . وأما الأدب الاسبانى فان بواكيره الاولى سواء كانت شعراً غنائياً أو ملحمياً أو أدباً قصصياً أو مسرحياً متشبعة بالطابع العربى مدينة بكثير من عناصرها للأدب الأندلسى المكتوب بلغة العرب (٢) .

فاذا أتينا الى الأدب القصصى الاسبانى بوجه خاص فاننا نلاحظ أنه كانت فى دراسة النقاد الاسبان لبواكيره نظريتان متميزتان :

الاولى نظرية **مننداث بيلايو** فى كتابه الجامع « اصول الرواية » (٣) فى أن « الرواية ، بل كل صور الفن القصصى التى تعالج اليوم ، انما هى مشتقة من الأدب الملحمى القديم ... من ذلك الشعر الموضوعى الذى ما زال يتطور ويتلاءم شيئاً فشيئاً مع الواقع الحديث » . ويفصل

---

(٢) عن تأثير الأدب العربى فى الأدب الاسبانى والآداب الاوروبية عامة انظر كتاب آنخل جونثالث بالنثيا : تاريخ الفكر الأندلسي ، ترجمة الدكتور حسين مؤنس ، القاهرة ١٩٥٥ ، وكذلك الفصل الأول (الخاص بالأدب) من كتاب « أثر العرب والاسلام فى النهضة الاوروبية » ،دراسة اعدت باشراف مركز تبادل القيم الثقافية بالتعاون مع منظمة الامم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (يونسكو) القاهرة ١٩٧٠ ، ص ١٩ ـ ١٣٤ (بقلم الدكتور سهير القلماوى والدكتور محمود علي مكي) .

(٣) Ramon Menéndez Pelayo. Origenes de la novela, Emecé, Buenos Aires, 1945, vol. 1, pp. 11—13.

منندث بيلايو نظريته فيقول ان الفن القصصى لا يزال وفياً لأصله الملحمى القديم ، يتجلى ذلك فى تمسكه بالروح الغنائية عند الوصف وبطابع المأساة عند العرض . ومن هنا كان أوضح ما يمثل الفن القصصى ويصور ارتباطه بالفن الملحمى القديم هما روايتى «الحرب والسلام» **لتولستوى** و « الاخوة كارامازوف » **لدستويفسكى** . ومن الواضح أن هذه النظرية تسعى الى ربط الفن القصصى بالملحمة الاغريقية والى تلمس اصول اوروبية خالصة له .

أما النظرية الثانية فهى التى نادى بها الباحث الاسبانى **أميريكو كاسترو** ، وهى تذهب الى أنه ليس هناك ما يدعو الى تلمس اصول الفن القصصى الاوروبى فى تلك العروق الملحمية الموغلة فى القدم التى كان قد تراكم عليها تراب النسيان فى العصور الوسطى ، وانما هو يرجع الى تلك « الأحاديث » القصصية التى كان يتناقلها العرب والتى عرفتها اوروبا عن طريق اسبانيا المسيحية حلقة الصلة بين الأندلس العربية واوروبا . القصص بمفهومه الحديث انما يدين بفضل وجوده لـ « الحديث » العربى الذى كان يعنى حكاية كل ما هو طريف . . . ما هو «حديث» . وقد كان الاوروبيون فيما بين القرن الثامن والثانى عشر يقبلون فى تشوق وشغف على تلك الأحاديث التى يقصها العرب فى مجالساتهم واسمارهم ، من أقاصيص نصف تاريخية ونصف اسطورية انتقل كثير منها الى التراث الشعبى الأندلسى ومنها تسربت الى الشعب المسيحى الاسبانى ثم الى ما جاوره من شعوب اوربا . ولهذا فانه لم يكن من قبيل الصدفة أن نجد لفظ « حديث » العربى بدلالته المزدوجة : ما يُقص ويُحكى ، وما هو جديد قد انتقل الى مختلف اللغات الاوروبية : Novela بالاسبانية ، Nova بالبروفنسالية (الفرنسية القديمة) ، Novela بالايطالية ، Novel بالانجليزية . ومعنى هذا أن الرواية بالمفهوم الاوروبى الحديث لم تولد من الملحمة القديمة وانما من القصص المحكى بطريق الرواية الشفوية . . . ومن تلك الأسمار التى تتطلع فيها أسماع الحاضرين الى التقاط شىء جديد (٤) . ولو أننا قارنا بين الرواية والأدب المسرحى لوجدناها أقرب الى طبيعة الملهاة منها الى المأساة كما لاحظ ذلك أيضاً المفكر الاسبانى أورتيجا جاسيت (٥) .

وتأمل مولد القصة الاسبانية يؤكد لناصلتها الوثيقة بالقصص العربى الذى اشتقت منه . ولنذكر كذلك أن التراث القصصى القديم الاغريقى واللاتينى كان قد نُسى اكثره خلال العصور الوسطى ، بل ان أكثر ما عرف منه انما كان عن طريق ترجماته العربية التى عبرت الى القارة الاوربية خلال الأندلس أيضاً .

وقد سبق ظهور الفن القصصى فى اسبانيا ورافقه منذ أوائل القرن الثانى عشر الميلادى عملية ضخمة من ترجمة مجموعات قصصية عربية الى الاسبانية واللاتينية . أما أول ما يمكن أن يُعتبر انتاجاً قصصياً أصيلاً مكتوباً بالاسبانية ــ وهو فى الوقت نفسه أول انتاج قصصى اوربى على الاطلاق ــ فهو كتابان للأمير **خوان مانويل** Juan Manuel (عاش بين سنتى ١٢٨٢ ــ

---

(٤) انظر مقدمة كتاب اميريكو كاسترو : حقيقة اسبانيا التاريخية .

Américo Castro: La realidad historica de Espana, Mexico, 1962.

وانظر عرضاً لهذه النظرية فى كتاب لويس البرتو سانتشث : تطور ومضمون الرواية فى أمريكا الناطقة بالاسبانية

Luis Alberto Sanchez: Proceso y contendo de la novela hispanoamericana, Madrid, 1968.

(٥) فى كتابه : تاملات حول رواية دون كيخوته

José Ortega y Gasset: Meditaciones del Quijote.

١٣٤٨) تكاد قصصهما تكون مأخوذة كلها من قصص كليلة ودمنة أو مما ترسب فى أخيلة الاسبان المسيحيين من تراث الأندلس الاسلامى أو من مصادر اخرى عربية شرقية .

واول ما الف فى القارة الاوروبية بعد هذين الكتابين من مجموعات قصصية هو كتاب « ديكاميرون » (الليالى العشر) **لبوكاتشو** الايطالى (١٣١٣ ـ ١٣٧٥) ، وهو يتفق مع المجموعة الاسبانية فى تأثرهما العميق بالقصص العربية سواء فى الشكل العام أو فى تفاصيل كثير من الحكايات .

واذا كان مولد الفن القصصى الاسبانى (ومعه الاوربى) يدين بالكثير للقصص العربى ، فان هذه المؤثرات العربية لم تزل تباشر نفوذها على التطور اللاحق للفن القصصى الاسبانى حتى وصوله الى النضج والاكتمال خلال ما يسمى بالعصر الذهبى للأدب الاسبانى الموافق للقرن السابع عشر . وقد كان من أهم التيارات العربية التى أسهمت فى انضاج الرواية الاسبانية والارتقاء بها تياران بارزان :

الأول قصص الفروسية العربية التى كانت شائعة فى الأندلس بحكم الصراع الطويل على أرض هذه البلاد بين الاسلام والمسيحية ، وهو صراع تميز بكثير من عناصر الفروسية الحقة ، واشتد شغف الناس فى اسبانيا بهذه القصص حتى أصبحت غذاء الشعب الثقافى خلال القرن السادس عشر ، وادى هذا الى ضيق ذرع المثقفين بها ، وتركز رد الفعل ضدها فى رواية **سيرفانتيس** الخالدة « دون كيخوته » التى كان محورها الرئيسى التهكم اللاذع بكتب الفروسية وما فيها من خوارق ومبالغات .

والثانى هو المقامات العربية التى كانت فى الأصل ابتكاراً شرقياً ظهر على أيدى **ابن دريد والهمذانى والحريرى** . وانتقلت المقامات الى الأندلس منذ ظهورها ونسج ادباء الأندلس على منوالها . ولسنا نشك فى أنه كان لتلك المقامات الشرقية والأندلسية فضل كبير فى ظهور فن قصصى جديد فى اسبانيا المسيحية منذ منتصف القرن السادس عشر ، ونعنى به ما اصطلح على تسميته بالرواية البيكارسكية Novela picaresca (أى قصص الشطارة والشطار) وبطلها أشبه ما يكون ببطل المقامة اذ هو شاطر محتال يعيش فى بيئة قاسية ويستعين على الجوع والبطالة بالحيل وخداع البسطاء . ويلتقى فى هذا النوع من القصص ـ كما فى المقامة أيضاً ـ اتجاه من السخرية بالمجتمع بنزعة وعظية خلقية مسرفة فى التشاؤم .

ويتوج فن الرواية الأسبانية أخيراً بذلك العمل الفنى الذى يعد احدى القمم الأدبية العليا فى تاريخ الأدب الانسانى كله ، وهو **« دون كيخوتى دى لا مانشا »** لسيرفانتيس (١٥٤٧ ـ ١٦١٠) وفيه يلتقى الاتجاهان السابقان ، فهو يعتبر الى حد ما من كتب الفروسية وان كان يتضمن أبلغ السخرية منها ، وفيه فى الوقت نفسه عناصر كثيرة من أدب الرواية البيكارسكية وان لم ينخرط فى سلكها تماماً .

والحقيقة أن الأدب الروائى الاسبانى خلال العصر الذهبى يحفل بكثير من المؤثرات العربية ، ولا غرو فان هذا القرن الذى شهد طرد بقية الشعب المسلم (الموريسكيين) كان بالذات أخصب فترة تمثلت فيها اسبانيا كل ما ورثته من عناصر الثقافة العربية طوال تسعة قرون .

غير أننا لا نكاد نقترب من نهاية هذا القرن حتى نرى أن تلك الفورة الكبيرة التى هيأت لاسبانيا مكان الصدارة فى القارة الاوربية فى مختلف ميادين الحياة أخذت تتجه الى الخمود . وكأنه

كان من العسير أن يستمر نبض الحياة فى البلادعلى ذلك النحو من التوتر المستمر مدة طويلة . ولم يكن الأدب بدعاً فى ذلك ، اذ يلحقه التخلفالعام الذى يصيب البلاد خلال القرن الثامن عشر . واذا كان هذا القرن يُعتبر عصر نهضةجديدة دفاقة فى اوروبا ، نهضة عادت فيها بلاد القارة الى مصادر الثقافة الكلاسيكية فانه كانيمثل فى اسبانيا نهضة شاحبة خالية من الأصالة. لقد انتقل محور الثقافة الاوربية الى فرنســـاواصبحت سنة العصر هىاحياء الآدابالكلاسيكية والاعراض عن انتاج اسبانيا الأدبى الموروث عنالعصر السابق وتقليد كل ما يجىء الى البلاد مما وراء جبال البيرينيه . وفى مثل هذا الجو تراجعالأدب الروائى والمسرحى فى اسبانيا وان كان قد رافق ذلك شىء من الازدهار فى النشاط النقدىوفى الجمع الانسيكلوبيدى .

● ● ●

الفن الروائى الاسبانى فى القرن التاسع عشر :الرومانسية :

ظل هذا الركود الأدبى فى اسبانيا هو الطابعالمميز للقرن الثامن عشر ، ولكن البلاد كانت مقبلة خلال القرن التاسع عشر على هزات عنيفة كان لابد لها أن تترك فى حياة اسبانيا آثاراً عميقة . فقد افتتح هذا القرن بغزو نابوليون لاسبانيا وحربالتحرير المريرة التى خاضها الشعب لكى يتخلص من وصمة تحول بـلاده الى احدى « الولايات »التــى كانت تتألف منهــا امبراطورية بونابرت الاوربية . واذا كانت اسبانيا قد استطاعت بعد عدة سنوات أن تسترد اســتقلالها فان حيويــة الشعب كانت قد نضـــبت بعد أن انهكتها تلكالجهود . وما لبثت اسبانيا أن اجتاحتها الحروب الأهلية والحزبية ، اذ انقسم الشعب بين فريقين :المحافظين من اتباع الملكية المطلقة والأحرار الذين كانوا يودون لبلادهم أن تساير التطور الاوربىالديمقراطى . وفى نفس الوقت كانت تلك الدعوات التحريرية المنبثقة من الثورة الفرنســـية تعملعملها فى البلاد التى كانت تتألف منها امبراطورية اسبانيا فى أمريكا اللاتينية ، فنشــبت الثوراتهناك مطالبة بالاستقلال عن اسبانيا التى ثبت فشل حكوماتها وعجز ســاستها . ولم ينقضالثلث الأول من القرن التاسع عشر حتى نجحت شعوب أمريكا اللاتينية فى التحرر والاســتقلالبعد ثلاثة قرون من التبعية المطلقة .

أما فى الأدب والفن فقد كانت اوروبا تشهدتحولاً جديداً ثورياً من تلك الاتباعية التى سادت القرنالثامن عشر الىمذهب جديد هو الرومانسيةأو الابتداعية . وقد كان المذهب الجديد يعنى ثورة الفرد على المجتمع ، وثورة التفكير الحر علىالقيم الثابتــة المســتقرة التى كان يمثلها رجال الكنيسة ، وثورة الشخصية المتحررة على الأدبالملتزم بالأوضاع والرسوم المتعارف عليها . ولهذا فقد كان رد فعل الادباء ازاء التقنينات والتعقيدات الكلاسيكية التى ارادت أن تخضع الأدب لقوالب صارمة جامدة هو الميل الى الفوضــوية وتأكيدحرية الفنان فى أن يعبر عن نفسه كما يريد لا كما تريد له تلك القواعد والقوانين . واتسع نطاقالمذهب الجديد فى اوروبا كلها . ولم تبق اسبانيا بمعزل عن هذا التيار الجديد وان كان قد وصـلاليها متأخراً بعض الشىء ، ثم انه لم ينبع اساسا من أرضها ، بل قدم عليها وافداً من الخارج ، ولاسيما منالمانيا وانجلترا . والطريف أنالرومانسيين الاوربيين هم الذين تنبهوا الى القيم الكامنة فىتراث اسبانيا الأدبى خلال العصور الوسطى فى الوقت الذى كان الكلاسيكيون الاسبان مصرين فيه على الأعراض عن هذا التراث ، حتى انه يُرد الى أولئك فضل توجيه نظر الاسبان الى ماضيهم ودعوتهم الى الاقبال عليه من جديد .

ومع ذلك فان الرومانســـية لم تنتصر فىاسبانيا بسهولة ولا قدر لهــا انتشـــار سريع

ويلاحظ كذلك أنها لم تستطع أن تقدم فى ميدانالفن القصصى ما قدمته فى ميدان الشعر الخالص أو المسرح من قيم ايجابيــة . فليس لدينــا منالانتاج الــروائى المنتمى للمذهب الرومانسى الا مجموعة من الروايات التاريخيــة الاســطوريــة التى الفهــا **مانويـــل فرنانديث جونثالث** Manuel Fernandez Gonzalez (١٨٢١ ــ ١٨٨٨) واستمدها منالتاريخ الاسبانى والأندلسي فى العصور الوسطى .

وكل ما تفرع من المذهب الجديد مما لــهبعض القيمة فى ميدان الكتابة النثرية هو توجيه عناية الادباء الىتصوير العادات والتقاليد والأجواءذات الطابع المحلى ، وذلك لأن الرومانســـية فى ثورتها على تكلف الكلاسيكيين واستيحائهم أدبهممن ذلك التراث الاغريقى واللاتينى الذى بَعُدَ به العهد انمــا كانت تريد أن تؤكد ذاتيــة الأديبوشخصيته المســتقلة المرتبطة بعصره وبيئته . فالرومانسية كانت تحمل فى ثناياها بذور المذهبالواقعى الذى قدر له أن يمضى بمبدأ ربط الأديب بحياته وبيئته الى منتهاه . وهكذا رأينا كيفتؤدى الرومانسية فى اسبانيا فى اخريات أيامه الى ظهور جيل من الكتاب أنتجوا لنا ادباً غايته تصويرالمشاهد البارزة من حيــاة مجتمعاتهم والالحاح على ما تتميـــز بهــا من عـــادات وتقاليـــد (Literatura costumbrista) على نحــو أشـــبه بتقديم لوحات فولكلورية يظهر فيها تنافر الألوانالمتنوعة الصارخة . وهذا النوع من الكتابات لا يدخل فى باب الأدب القصصى بمعنى الكلمة ، وانماهو أشبه بلوحات حية لعدد كبـــير من النماذج البشرية المستمدة من صميم المجتمع ، فهى اذنتمثل مرحلة انتقالية من الرومانسية الى المذهب الجديد الذى كان موشكاً على الظهور : الواقعية (٦) .

●●●

طلائع الواقعية فى الأدب القصصى الاسبانى الحديث :

اذا كان التحول منالرومانسية الىالواقعيةقد تمثل الى حد ما فى هذا الأدب المصور للعادات والتقاليد فان السنوات الأخيرة من القرن التاسععشر شهدت اشتداد التيار الواقعى الجديد الذى نبع من صـــميم الاتجــاه الرومانسى وان كان قداصبح بمثابة رد فعل ضد هذا الاتجاه .

على أن هناك كتاباً آخرين ــ روائيين بمعنىالكلمة ــ قد بدا فيهم هذا التحول الواضـــح من الرومانسية الى الواقعيــة . ومن أبرز هــؤلاء**بـدرو أنتونيـــو دى الاركـــون** Pedro Antonio de Alarcon (١٨٣٣ ــ ١٨٩١) . وهو مؤلفبدأ حياته فوضوياً ثورياً متمرداً على الأوضاع الاجتماعية متشـــككاً فى الكاثوليكية ساخطاً علىرجال الكنيسة ، شأنه فى ذلك كشأن معظم الادباء الرومانسيين ، الا أنه لم يلبث بعد ذلك أن تحولالى النقيض فاذا به يصبح من المحافظين الذين يسود تفكيرهم نوع من التدين الرجعى المتعصب .ويظهر هذا التحول فى روايته الكبرى « الفضيحة El escandalo » (ســنة ١٨٧٥) التــى تكــادتتمثل فى بطلها أزمة المؤلف النفسية والدينية ، فهى قصــة عابث مســتهتر يستخف بكل القيمالدينية والاجتماعية ويخوض مغامرات نسائية

---

(٦) عن الرومانسية فى الأدب الاسبانى عامة انظر كتاب جيرمودايات بلاخا : مدخل الى دراسة الرومانسية فى اسبانيا
Guillermo Diaz-Plaja: Introduccion al estudio del romanticismo espanol, Madrid, 1936.

وكذلك كتاب اليسون بيرز : تاريخ الحركة الرومانسيةفى اسبانيا
Allison Peers: A history of the Romantic Movement in Spain, Cambridge, 1942, 2 vols.

لا يبالى فيها بمن أغوى من فتيات ، ولكنه بعدذلك يتعرض لأزمة ضمير تعذبه وتقض مضجعه حتى ينتهى أخيراً الى استعادة السكينة والايمان بفضل قسيس هو الذى يرده الى طريق التدين الصوفى . والرواية تكاد تكون مزيجاً له دلالته من المذهبين القديم والجديد ، فهى رومانسية الطابع فى الأحداث والوقائع ، الا أنها واقعية فى تصوير الأشخاص والتحليل لنفسياتهم (٧) .

ويشبه المؤلف السابق فى كونه نموذجاً لتلك المرحلة الانتقالية الكاتب القرطبى **خوان ڤاليرا** Juan Valera (١٨٢٤ - ١٩٠٥) ، فقد بدأ حياته الادبية شاعراً رومانسياً (٨) ، بل انه كان ممن عارضوا اتخاذ الحياة الواقعية مادة للفن القصصى كما يبدو من مجموعة مقالات له هاجم فيها نظريات الروائى الفرنسى **اميل زولا** زعيم المذهب الطبيعى (الذى سار بالواقعية الى منتهى درجاتها) (٩) . غير أنه فى انتاجه القصصي لم يسلم من نفوذ الواقعية التى كان يضيق بها ذرعاً فى أول حياته . وترى ذلك فى روايته « پيپيتاخيمينث Pepita Jimenez » (١٨٧٥) التى تصور لنا ازمة نفسية شبيهة بتلك التى اقتحمت حياة البطل فى رواية الاركون ، غير ان الحل هنا كان على عكس ما رأيناه فى رواية « الفضيحة » : اذ البطل هنا رجل متدين يميل الى التصوف ويعد نفسه للانخراط فى السلك الكنسي ، ولكنه لا يستطيع مقاومة الاغراء ، فلا يلبث أن يستسلم للحب الدنيوى البشرى . ويلاحظ على هذه القصة وغيرها مما كتبه **ڤاليرا** غلبة الطابع الواقعى على نحو أوضح مما رأيناه عند **الاركون** ، ولكن فى واقعيته مع ذلك اتجاهاً الى التسامى بالحقيقة وتجميلها واسباغ شىء من المثالية عليها لا تصوير الأشياء كما هى عليه فى الواقع . فهو من هذه الناحية يمثل أيضاً ضرباً من الانتقال التدريجى الى الواقعية .

ونحن نرى فى هذا التطور الذى وافق الربع الأخير من القرن التاسع عشر كيف زاد اهتمام الكتاب الاسبان بالفن القصصى بعد أن ظلت اسبانيا متخلفة فى هذا الميدان قرابة قرنين من الزمان ، اي منذ أواخر القرن السابع عشر . وهكذا تعود أسبانيا شيئاً فشيئاً الى ازدهار قصصى يدفع بها من جديد الى احتلال مكان بارز فى ميدان الكتابة القصصية منذ مطلع القرن العشرين .

والحق أن هذا الاتجاه الواقعى انما كان ثمرة فى اوروبا كلها لذلك التطور الهائل الذى شهدته خلال القرن الماضى ، عصر الثورة الصناعية والنهضة الكبيرة التى قدرت للعلوم ، فبهرت الأنظار وخلبت العقول ، وتركت أثرها العميق على الفن وتطورت بالأذواق تطوراً محسوساً . واذا كانت الرومانسية قد قامت على تمجيد الفرد وتأكيد شخصيته المتميزة وتمرده على ما يحكم مجتمعه من أعراف وتقاليد فان التقدم العلمى وما ترتب على الثورة الصناعية من ظهور طبقة وسطى قد أديا الى ظهور مذهب فكرى جديد يصطنع العلم ويحاول اخضاع كل

---

(٧) عن الاركون انظر كتاب آنخل بالبوينا برات : تاريخ الأدب الاسباني
Angel Valbuena Prat: Historia de la Literatura espanola, Madrid, 1960, 111, pp. 292-302.

(٨) من أبرز ما يذكر لڤاليرا من كتب خلال هذه الفترة ترجمته البديعة لكتاب المستشرق الألمانى فون شاك عن « الشعر والفن العربيين فى الأندلس وصقلية »
Juan Valera: Poesia y arte de los arabes en Espana y Sicilia, Sevilla, 1881.

(٩) جمع ڤاليرا هذه المقالات التي نشرها فى تواريخ سابقة فى كتاب بعنوان « مذكرات حول الفن الجديد للكتابة الروائية»
Juan Valera; Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas, Madrid, 1887.

شيء لقوانينه الضابطة أو التي كان الناس يظنونهاكفيلة بضبط كل شيء حتى الأذواق والحساسيات وثمرات الابداع الفني والأدبي . ونعني بهذاالمذهب الفلسفة الوضعية التي حمل لواءه **اوجست كونت** . وانعكست هذه الفلسفة علىميدان النقد الأدبي ، وكان الاتجاه الرومانسي في تعبده بفردية الفنان وبمواهبه المتميزة التي تهبهالقدرة على الابداع قد انتهى في ميدان النقد الى الكاتب الفرنسي المعروف **سانت بيف** (١٨٠٤ ـ١٨٦٩) ، على أن غلبة الفلسفة الوضعية قد أدت الى ظهور تيار نقدي جديد يحاول اخضاعالظواهر الفنية لقوانين علمية صارمة تحدده البيئة والجنس والزمان ، وتجسم هذا المذهبالجديد في أحد تلاميذ سانت بيف : **ايبوليت تين** Hippolyte Taine (١٨٢٨ ـ ١٨٩٣) .والتقى التيار الجديد باتجاه أدبي كان أشبه ما يكون بمحاولة لتطبيق نظريات **تين** على الفنالروائي ، أي أن تكون الكتابة القصصية تسجيلا « علمياً » دقيقاً لذلك التأثير « الجبري » الذيينبغي لعوامل البيئة والوراثة أن تباشره على السلوك البشري . ومعنى هذا أن الكاتب يجبأن يلتزم أقصى قدر من الواقعية في اختيار شخصيات روايته أو قصته وفي تسيير الأحداثواجراء الحوار بحيث تكون الرواية أو الاقصوصة صورة طبق الأصل من حياة الواقع الملموس .ومن هنا ولد هذا الاتجاه الأدبي المسرف في الواقعية والذي اصطلح على تسميته ب « المذهبالطبيعي » . وكان أشهر أعلامه في فرنسا في ميدان الرواية **جوستاف فلوبير** Gustave Flaubert (١٨٢١ ـ ١٨٨٠) **واميل زولا** Emile Zola (١٨٤٠ ـ ١٩٠٢) وفي ميدان الاقصوصة **جي دي موباسان** Guy de Maupassant (١٨٥٠ - ١٨٩٣) (١٠) .

●●●

الواقعية الطبيعية في اسبانيا :

بيريدا وجالدوس :

وقد خضعت اسبانيا لهذا التحول العامالذي شمل القارة الاوربية كلها ، فضلاً عن أن الواقعية كانت هي أكثر المذاهب التئاماً مع المزاجالاسباني ، وهكذا نرى كيف يتجسد الاتجاه الجديد خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشرفي كاتبين جمعت بينهما ـ فضلاً عن هذا الاتفاق في المذهب الأدبي ـ صداقة وطيدة على الرغم منالاختلاف الواضح بينهما في الثقافة والميول السياسية والدينية .

أما الأول فهو **خوسيه ماريا دي بيريدا** José Maria de Pereda (١٨٣٣ ـ ١٩٠٦) من احدى قرى مدينة سانتاندير ، تلكالمدينة الجميلة الواقعة في شمال اسبانيا على ساحل البحر الكنتبري ، وكان من اسرة غنيةارستقراطية ، فأتاح له مركزه الاجتماعي وغنا التوفر على الأدب ، وبدأ بالكتابة في الصحفوبتأليف مسرحيات لم يقدر لها حظ كبير من النجاح ، ثم انتقل من ذلك الى الفن القصصي ،فنشر مجموعة من المقالات الوصفية ذات الطابع القصصي مما يندرج تحت ذلك اللون الذيسميناهأدب المشاهد الاجتماعية ذات الصبغة المحلية . وكان همه في تلك المقالات هو الانتصار على بيئتهالصغرى في سانتاندير واقليمها . ومن هنا اخذ

---

(١٠) عن المذهب الطبيعيفيالفن الروائي الاوروبي والفرنسيانظر كتاب تيرنل عن « فن الكتابة القصصية في فرنسا » وكتاب جورجي لوكاكس « دراسات حول الواقعيةالاوروبية » .

M. Turnell: The Art of French Fiction, 1959.

Gyorgy Lukacs: Studies in European Realism, 1950.

يعالج موضوعات بيئته فى روايات فتح بهـا باب الواقعية المسرفة فى التقصى وتتبع التفاصيل على نحو ما فعل الطبيعيون الفرنسـيون . ولم ير **بيريدا** بأساً فى أن يجرى حوار رواياته باللهجة التى كان يتكلم بها أولئك الجبليون السانتانديريون . وكان هذا فى حد ذاتـه من مظاهـر التجديد فى أيامه ، اذ كان كتاب الرواية على عهده قد جروا على أن يكون الحوار بلغة أنيقة متكلفة الفصاحة . ومن أبرز انتاج بيريدا القصصى مما سلك فيه هذا المسلك روايتاه « طعم الأرض El sabor de la tierruca » (١٨٨١) حيـث نرى وصـفاً رائعاً صادقاً لسانتانديرو أهلها وعاداتهم وتقاليدهم وطبائعهم ، ثم « صعد الى قمة الجبل Penas arriba » (١٨٩٤) حيـث نرى كيـف تكـون طبيعة الساحل والبحر الكنتبرى هى بطل الرواية الحقيقى ، أما الشخصيات والأحداث فليسـت الا عوامل ثانوية تعين على تصور مشاهد طبيعة المنطقة .

وكان بيريدا عاشقاً لبلده لا يريد به بديلاً ، فاستغرق وصـفه وتصـويره له كل طاقتـه القصصية ، ولكنه مع ذلك أجرى بعض رواياته فى مدريـد مثـل « النـاس الطيبـون Los Hombres de pro » (١٨٧٢) حيث يقص علينا تجاربه فى ميدان الصراع السياسى المحتدم آنذاك بين المحافظين والأحرار ، ويرسم لنا صـورة كاريكاتورية ساخرة لوصولية السياسيين المنتمين الى حزب الأحرار وحيلهم الانتخابية من أجـل الوصول الى مقاعد البرلمان ، وهو يجتهد فى أن يمثل لنا عاصمة اسبانيا ــ على عكس حديثه عن بلده سانتاندير ــ مبـاءة لكل الوان الفسـاد السياسى والانحلال الخلقى . ومثل ذلك نراه فى روايتـه الاخـرى Don Gonzalo Gonzalez Gonzalera التى أفصح فيها عن عقيدته السياسية المتسمة بالرجعية والتزمت والانحياز الى جانب المحافظين متخذاً من « دون جونثالو » صاحب الآراء « المتحررة » مجمعاً لكل رذيلة ونقيضة .

والحقيقة أن بيريـدا كان على الرغـم من مقدرته القصصـية وعلى النقيض من صـاحبه جالدوس رجلاً محلى الطابع محدود الافق ضيق النظرة ، وقد جعل فنه فى خدمة العقيدة المحافظة الرجعية المتزمتة كأشد ما يكون التزمت ، ولكنه كان مصوراً قديراً عرف كيف يقدم لنا بيئتـه الصغرى فى ألوان حية بديعة ، حتى ان رواياته تعتبر وثائق تاريخية من الطراز الأول ، وهذا هو ما يجذب النظر الى رواياته ويبقى عليهـا بعض الجدة ، والا فان ما فى رواياته من أحداث لا تكاد تعنى قارىء اليوم ، فهى غير محكمة ولا مثيرة للاهتمام ، وانما الرائع حقاً فيها هو تصـويره لمسرح الأحداث والنماذج التى تتحرك عليه (١١) .

أما الكاتب الواقعى الذى ملأ اسمه وانتاجه القصصى العالم الناطق بالاسبانية على امتداد ما يقـرب من نصـف قـرن فهو بغير شـك **بنيتو بيريث جالـدوس** Benito Pérez Galdos (١٨٤٣ ــ ١٩٢٠) . وهو حقاً يعتبر فى الطبقة الاولى من الروائيين الاوربيين خلال القرن التاسع عشر ، وكان يمثل فى اسبانيا ما مثله فلوبير وزولا فى فرنسا ، ودستويفسكى وتولستوى فى روسيا . وما زالت رواياته حتى اليوم بعد انقضاء نصف قرن على وفاته آثاراً ادبية لم تفقد بعد رونقها ولا طلاوتها ، وما زال لها من اقبـال الجماهير حظ عظيم .

ولد جالدوس فى لاس بالماس (فى احدى جـزر كناريـاس أو الجـزائر الخالدات كما كان العرب يسمونها) وتلقى تعليمه الأول فى مدرسة انجليزية ، ولكنه انتقل منذ صباه الى مدريد ولم

---

(١١) نشرت اعمال بيريدا الكاملة فى دار نشر اجيلار سنة ١٩٣٤ :

José Maria Pereda: Obras completas, Aguilar, 1934.

وانظر عنه بالبوينا برات ، تاريخ الأدب الاسبانى ٣/٣١٣ ــ ٣١٨ .

نعد نجد لبيئته الاولى اى اثر فى أدبه ، فهو يُعتبر مدريدياً خالصاً . أما أخذه العلم فى طفولته فى مدرسة انجليزيه فربما كان له أثر فى تلك النزعة المتحررة البعيدة عن التزمت الكاثوليكي مما ستراه بعد ذلك شائعاً فى كل آثاره الأدبية .

وقد بدأ جالدوس انتاجه الأدبى برواية تحمل عنوان « النافورة الذهبية — La Fontana de oro » (١٨٧٠) ، وهى رواية كانت لا تزال تغلب عليها الألوان الشاحبة والميلودرامية العاطفية للرواية الرومانسية ، ولكنه لا يلبث بعد ذلك أن يشرع فى نشر سلسلة رواياته التاريخية التى تحمل عنوان « الأحداث القومية Los episodios nacionales» منذ سنة ١٨٧٣ . وقد أودع المؤلف فى هذه المجموعة التى تضم ستة وأربعين مجلداً تاريخياً قصصياً كاملاً لاسبانيا خلال القرن التاسع عشر من موقعة الطرف الأغر حتى أيامه . وتتجلى هنا مقدرة جالدوس القصصيه ... مقدرة فائقة على الارتجال وعلى تحريك جيوش من الشخصيات التى تمثل كل النماذج البشرية فى مدريد من حكامها وامرائها ورؤساء وزاراتها الى شحاذيها وقواديها وبغاياها . وهو من هذه الناحية أشبه **بلوبى دى فيجا** علم المسرح الاسبانى خلال العصر الذهبى ، فهو قصصى « جماهيرى » بمعنى أنه يكتب للجمهور العريض ، يحاول أن يقدم اليه خلاصة لتاريخ بلده وعصره ، وهو قادر على اجتذاب القارىء اليه دائماً . وكان يعمل على ايداع ما يكتب مبادئه الايديولوجية فى الاخاء والمساواة والحب والتسامح . وهو من هنا يختلف اختلافاً جذرياً عن صديقه پيريدا ، فبينما هذا الأخير محافظ رجعى يمثل الكاثوليكية المتزمتة المتعصبة اذا بجالدوس يصاح نموذجاً للعصرى المتفتح المتحرر الذى يضيق بسلطان الكنيسة وان كان للروح الدينى فى أدبه مكان ، غير أن الدين عنده ينبغى أن يكون مثلاً سامياً للاخاء البشرى والحب .

وعلى بعد ما كان بين هذين الكاتبين فى العقيدة السياسية وفى النظرة الى الحياة فقد جمعهما كونهما مؤصلى المذهب الواقعى فى اسبانيا . وتبدو واقعية جالدوس فى اقباله على تصوير تاريخ اسبانيا القريب منه المعاصر له ، وهو تاريخ كان على عكس عصر اسبانيا الذهبى حافلاً بالمآسى والعثرات ومظاهر الفشل ، مما يحملنا على أن نعتبر جالدوس الى حد ما من الممهدين لما يعرف باسم جيل ١٨٩٨ ، فهو فى تصويره الروائى للتاريخ يلح على عيوب المجتمع الاسبانى واخطاء ساسته . كل ذلك فى اسلوب قصصى ممتع جعل من « الأحداث القومية » لجالدوس ملحمة اسبانيا الروائية فى القرن التاسع عشر ، فنحن نجو فيه نفاذ النظرة والقدرة على استخلاص الحقائق الكبرى والمعالم البارزة فى تاريخ هذه الحقبة ، والبراعة الفائقة فى تحريك الجماهير التى تؤدى دورها فيه والاحاطة بكل التفاصيل الدقيقة ، سواء لحياة الشخصيات الكبرى أو الطبقات الدنيا للشعب . كل هذا يجعل من جالدوس واحداً من أعظم من عالجوا الرواية التاريخية ، وهو يقاس من هذه الناحية بالروائى الاسكتلندى **والتر سكوت** ، وان كان أكثر منه اهتماماً بالتاريخ الحى المعاصر له القريب منه (١٢) .

ولكن جالدوس كان أكثر من مجرد روائى اتخذ التاريخ مادة لفنه القصصى ، اذ أن له انتاجاً

(١٢) تقع « الأحداث القومية » لجالدوس فى ٤٦ مجلدا ، وقد بدأ نشر السلسلة الاولى منها فى سنة ١٨٧٣ ونشر الخامسة والاخيرة فى ١٩١٢ ، وهى تتناول كل أحداث التاريخية خلال القرن التاسع عشر . انظر المقدمة التي كتبها الناقد والمؤرخ الأدبى فيديريكو ساينث دى روبلس Federico Sainz de Robles **لمجموعة اعمال جالدوس الكاملة و « الأحداث القومية » تحتل منها المجلدات الثلاثة الاولى) .**

B. Perez Galdos: Obras completas, Aguilar, Madrid, 1941.

ضخماً من الروايات الاخرى تناول فيها كثيراً من مشكلات مجتمعه المعاصر . وربما كان من أكبر تلك المشكلات اجتذاباً لاهتمامه تلك المتعلقة بالمشاعر الدينية . وكان جالدوس بنفاذ نظرته قد أدرك أن جانباً كبيراً من تخلف اسبانيا عن سائر البلاد الاوربية ومن عثراتها المتتابعة خلال القرن التاسع عشر انما يرجع الى العيوب الكامنة فى الكاثوليكية الاسبانية ، وأهمها التعصب والجمود ، ولهذا فقد ألح على معالجة هذه المسألة فى عديد من الروايات من أهمها « جلوريا Gloria » و « عائلة ليون روتش La familia Leon Roch » و « السيدة برفتكا Dona Perfecta » وفيها يعالج مشكلة اختلاف الأديان وما يمكن أن يجنيه ذلك على المجتمعات اذا نظر اليه من زاوية التعصب الاعمى . والرواية الأخيرة « السيدة برفتكا » وترجمة الاسم «الكاملة» يطلقه جالدوس فى سخرية مريرة على هذه المرأة التى تمثل طرازاً لما نراه فى المجتمعات الجامدة المتخلفة ، طراز المتدين الذى يظن نفسه الانسان الكامل فيفرض نفسه بحكم تمسكه الظاهر بطقوس ديانته حكماً على المجتمع والناس مع أنه كتلة مصمتة من الشر والرذائل . وفى خلال هذه الروايات يندد جالدوس بلا خطابية وعلى نحو غير مباشر برجل الدين الذى تكمن تحت مسوحه الرهبانية طاقة هائلة من الكراهية والخبث الدفين .

وهناك جانب ضخم من روايات جالدوس لم يعمد المؤلف فيه الى بسط رأى أو فكرة مثل الروايات السابقة ، وانما أراد بها أن يسجل حياة قطاعات من مجتمع عصره . وهذه الروايات اما تدور حول شخصية لها جاذبيتها القصصية أو حول أزمة عاطفية تحمل فى طياتها شحنة مأساوية جديرة بأن تعالج بشكل مسرحى ، اذ أن شخصيات هذه الروايات بما فى نفسياتها من عقد وما فى حياتها من أزمات كانت أصلح ما تكون للتعبير المسرحى الدرامى ، مما حمل جالدوس نفسه أو بعض الكتاب المسرحيين الآخرين على تقديمها فى صور مسرحيات بعد اجراء ما يتطلبه ذلك من التعديل على شكلها الروائى . ومن هذه الروايات « ماريانيلا Marianela » (١٨٧٨) ، وهى فتاة قبيحة فقيرة تحب فتى أعمى وتستبغ فى خدمته ومعونته فى اخلاص ووفاء ، ويبادلها الأعمى الحب ، ويتصور فيها الى جانب الكمال الخلقى والروحى جمالاً منقطع النظير ، وتعينه هى فى براءة على تأكيد هذه الصورة التى رسمها فى خياله لها . ولكن الفتى الأعمى يسترد بصره بعد ذلك . ويكون التضاد الصارخ بين صورة الفتاة الحقيقية وصورتها المتخيلة مؤدياً الى وقوع ما لا بد منه : المرارة القاسية وخيبة الأمل وموت ماريانيلا منتحرة .

ولجالدوس سلسلة من الروايات جعل مسرح أحداثها فى مدريد ، فصور لنا عاصمة اسبانيا فى أيامه صورة صادقة تنبض بالحياة ولا تقل فى حيوية التسجيل وروعة الألوان عن صورة باريس كما تنعكس فى روايات **بلزاك** . وتعتبر « فورتوناتا وخاثينتا Fortunatay Jacinta » (١٨٨٦ ــ ١٨٨٧) قمة هذه السلسلة . وهذه الرواية التى لا تقل فى طولها وكثرة شخصياتها وتشابك العلاقات بينهم عن « الحرب والسلام » لتولستوى ، تدور حول حياة شاب ميسور متزوج وعشيقة له من وسط فقير ، ويعمل الشاب على تزويجها برجل نصف معتوه حتى يكون زواجها ستاراً لاستمرار علاقاته بها . وهذه الشخصيات الأربع هى محور الأحداث ، ولا سيما المرأتين اللتين كان اسماهما عنوان الرواية ، ولو أن الاطار العام وهو مجتمع مدريد الذى يعيش فيه أبطالها بكل ما يضطرب فيه من شخصيات ثانوية لا يقل أهمية عن العالم النفسي للأبطال الغنى بالعواطف والأهواء المتضاربة .

وفى روايتى « ناثارين Nazarin » (١٨٩٥) و « رحمة Misericordia » (١٨٩٧) يقدم لنا جالدوس صورة اخرى نابضة بالحياة لمجتمع الطبقات الدنيا فى مدريد والوسط البائس الذى تتحرك فيه نماذج بشرية للتعاسة البالغة من متسولين محترفين ومحتالين وبغايا .

وفى المجموعة التى تتألف من أربع روايات والتى جعل بطلها شخصية مراب بخيل هو « توركيمادا Torquemada » (١٨٨٥ ــ ١٨٨٩) تتجلى قدرة جالدوس على التحليل النفسى الدقيق لمثل هذا النمط الانسانى مع التصوير الصادق لمجتمعه وبيئته بعيداً عن المبالغة أو محاولة الاضحاك السهل . ويقول الناقد **آرثر أوين** Arthur Owen فى الكلام عن هذه الشخصية التى ابدعها خيال جالدوس : « ان هذا البخيل الذى صوره لنا جالدوس يستحق أن يوضع فى طليعة البخلاء الكبار الذين تفتق عنهم الخيال الأدبى فى التراث القصصى الانسانى كله . نحن نرى فى توركيمادا البخل والشره المسعور الى المال كما نراه فى كثير من أضرابه ، ولكن جالدوس لم يتخذ منه دمية مضحكة كما اتخذ **موليير** من آرباجون ، ولم يجعل منه وحشاً كما فعل بلزاك بالأب جرانديه . ان توركيمادا مخلوق بشرى يستحق أيضاً منا بعض العطف والحب ، ففيه ما هو أكثر من البخل والتعبد بالمال : هو انسان له آماله ومخاوفه وآلامه . . . بل انه من الانسانية بحيث يعرف الحب أيضاً طريقاً الى قلبه اليابس. لقد عرف جالدوس كيف يقدم لنا شخصية من لحم ودم » (١٣) .

ويطول بنا الحديث لو أردنا استعراض أعمال جالدوس أعظم قصاصى اسبانيا فى مستهل القرن العشرين والأديب الذى عادت به اسبانيا لاحتلال مكان مرموق فى الأدب الروائى العالمى . ولو أردنا ان نحكم عليه حكماً قريباً من الانصاف فعلينا أن نقدر انتاجه الهائل . فقد كان جالدوس من اولئك العباقرة ذوى الخيال الخصب والقدرة الفائقة على الارتجال ، وفيه كل ما فى هذا الطراز من الادباء من وجوه امتياز ومآخذ نقص . ولهذا فان أعماله شديدة التفاوت منها ما هو قمم أدبية بالغة العلو ، ومنها المتوسط الجودة ، ومنها ما هو دون ذلك . أدب جالدوس أشبه بالغابة الكثيفة المتشابكة الأشجار والأغصان : كثيراً ما يلتقى المرء فيها بالثمرات الشهية الناضجة أو الأزهار ذات الألوان الرائقة والعطر الزكى الطيب ، ولكن فيها الى جوار ذلك كثيراً من الأعشاب التى تعبر بها العين عبوراً سريعاً . ولعل أهم ما يؤخذ على جالدوس هو اسلوبه ، فهو فى كثير من الأحيان مفسول ليس فيه توهج ولا تألق ، بل يبدو عليه طابع السرعة وقلة الاهتمام بالصقل والتهذيب . غير أن ذلك لا ينقص من قيمة انتاجه ، فهو فى النهاية مصور قدير وخالق مبدع لعدد هائل من الشخصيات الانسانية بعضها مبتذل عادى فى الظاهر ، ولكنها ذات نفسيات مهيأة لأن تنطوى على أنبل المشاعر الانسانية وأسماها . ان هذا العالم الذى قدمه لنا خيال جالدوس على تفاوت أنماطه وتنوعها هو قمة ما وصل اليه الأدب الاسبانى القصصى فى عصره ، وأعظم ما استهل به هذا الأدب حياة قرنه العشرين (١٤) .

● ● ●

(١٣) Arthur Owen: The "Torquemada" of Galdos, Hispania, 1924.

(١٤) الكتابات عن جالدوس سواء بالاسبانية او بغيرها من اللغات الاوروبية اكثر من أن تعد ، ولهذا فسنكتفي بالاشارة الى اهمها :

J. Casalduers: Vida y obras de P. Galdos, Madrid, 1951.

Angel del Rio; Estudios galdosianos, Zaragoza, 1953.

Ricardo Gullon: Galdos, Madrid, 1960.

H.C. Berkowitz: P. Galdos, Spanish Liberal Crusader, Madison, 1948.

S.H. Eoff : The Novels of Pérez Galdos, St. Louis, 1954.

وانظر الفصل الذى كتبه عنه بالبوينا برات فى تاريخ الأدب الاسباني ٣/٣١٩ ــ ٣٤٠ .

استمرار المذهب الطبيعى فى اسبانيا :

اميليا پاردو باثان :

كان جالدوس يمثل انتصار الواقعية فى الأدب القصصى الاسبانى فى أواخر القرن الماضى . وقد رأينا لذلك أثره عميقاً فى معاصريه ولاحقيه ، اذ فتنوا بالمذهب الجديد وعملوا على ترسم خطى أعلامه من الروائيين الفرنسيين بشكل خاص . ومن بين هؤلاء الذين عاصروا جالدوس وان كانت شخصيته الطاغية وشعبيته الكبيرة قد أخرتهم الى الصف الثانى بعده ، تلك الكاتبة القديرة الكونتيسة « **اميليا دى پاردو باثان** Emilia de Pardo Bazan » (١٨٥١ — ١٩٢١) .

ولدت هذه الأديبة فى مدينة « لاكورونيا » التى تقع فى أقصى شمال غربى اسبانيا فى اقليم جليقية ، وكانت من اسرة نبيلة غنية . وعرفت منذ صغرها بارادة قوية صلبة « مسترجلة » بعض الشىء وباقبال نهم على القراءة والاطلاع وحب للمعرفة حملها على تعلم الانجليزية والفرنسية والالمانية وتعمق آدابها . واتجهت فى مستهل شبابها الى الأدب الرومانسى ولا سيما كتب **فيكتور هوجو** ، ولكن سرعان ما استأثر باهتمامها وفضولها أدب المذهب الطبيعى الفرنسى فى الرواية ولا سيما اميل زولا . وقد عبرت عن آرائها فى الفن والأدب فى مجموعة مقالاتها التى نشرتها بعنوان « مسألة الساعة Cuestion palpitante » (١٨٨٣) ، وقد افتتح هذا الكتاب سلسلة من المناقشات والجدل الحاد فى اسبانيا حول الكتابة القصصية ومذهب الروائيين الطبيعيين فى معالجة المشكلات الاجتماعية . وقد دافعت اميليا دفاعاً حاراً عن هذا المذهب ، ولو أنها كانت امرأة شديدة التدين حريصة على احترام التقاليد الاسبانية ، ولم يكن ذلك يهيئها للأخذ بالمذهب الطبيعى على علاته ، فأرادت أن توفق بينه وبين اتجاهها المحافظ التقليدى ، مستهدية فى ذلك بشخصية الأب **فيخو** Feijoo (١٦٧٦ — ١٧٦٤) الذى لم يمنعه مركزه الكنسى بين آباء الكنيسة الكاثوليكية من الأخذ بكل جديد من تيارات الفكر الاوربى فى عصره . وهكذا كانت تلك السيدة الاسبانية الصميمة : مزاجاً — ليس الأول من نوعه — من التقليدية التى لا تتنازل عن قيمها ، ومن التحرر والانفتاح على العالم الخارجى فى آن واحد . ويكفى أن نذكر أنها كانت أول من نبه الأذهان فى اسبانيا الى قيمة الفن القصصى الروسى ومدى تأثره بالثورة ، اذ أصدرت حول هذا الموضوع دراسة نقدية جيدة عنوانها « الثورة وفن الرواية فى روسيا La revoluciony la novela en Rusia » .

وقد حاولت پاردو باثان أن تطبق آراءها الأدبية والنقدية على انتاجها القصصى ، فنشرت مجموعة كبيرة من الروايات والقصص القصيرة وصلت فى بعضها الى غاية من الاتقان . ومن أهمها رواية « بيوت اويوا Las Pazos de Ulloa » (١٨٨٦) التى تعتبر من خير نماذج الرواية الطبيعية الاسبانية على الطريقة الفرنسية . وفيها تصور تلك القرية الجليقية التى سجلت اسمها فى عنوان الرواية ، وترسم لنا لوحات أخاذة للريف الجليقى بأرضه الخضراء الرطبة وحياة الفلاحين البسطاء بخيرها وشرها ، ونراها أثناء ذلك تعرض علينا عدداً كبيراً من الشخصيات النمطية التى تملأ هذا الريف وما يختلج فى نفوسهم من غرائز بدائية وما يسيطر على تفكيرهم من خرافات وأوهام . كل ذلك فى اسلوب يتقصى كل الدقائق ويحاول أن ينقل لنا الطبيعة نقلاً يكاد يكون فوتوغرافياً . وهى فى خلال رواياتها تبدى اهتماماً كبيراً بتشخيص الأمراض الاجتماعية

فى تلك البيئة الريفية ، اذ أنها ــ وان كانت تنطوى على حب عميق لها ــ لا تغمض عينيها عما فيها من شرور (١٥) .

• • •

تراجع المذهب الطبيعى وانحساره :

بلاسكو ايبانيث ، بالاثيو بالديس ، ريكاردو ليون :

كان جالدوس هو قمة الفن الروائى فى مطلع القرن العشرين ، وكان فى اسبانيا ممثلاً لتأصل الواقعية الطبيعية على النحو الذى مثله زولا فى فرنسا ، ولكنه لم يكن مقلدا تابعاً ، بل اننا نرى فيه نبضاً من الاسبانية الأصيلة ، واذا كان معاصروه ومن لحقه من الروائيين قد فتنوا به وترسموا خطاه فانهم كانوا مقصرين عن شأوه ، ولهذا فانه يمكن لنا أن نقول ان المذهب الطبيعى فى اسبانيا لم يستطع أن يمضى قدماً الى الأمام من بعده . فكان جل هم من تلوه الاهتمام ببيئاتهم المحلية المحدودة . صحيح أنه كان من بينهم من خلقوا لنا من هذه البيئات ومن انماطها الانسانية اعمالاً قصصية جيدة ، ولكن الفن الروائى على أيديهم كان يتحول من هذه الانسانية العالمية التى رأيناها فى أدب جالدوس الى الاقليمية الضيقة التى ولدت الواقعية فى أحضانها ثم عادت اليها مرة اخرى .

وقد رأينا هذا الاتجاه فى اميليا پاردو بازان التى كادت رواياتها تقتصر على تصوير بيئتها المحلية (جليقية) ، وفى هذا نفسه نشهد تراجع المذهب الطبيعى وبدء انحساره وان كان علينا أن نعترف بشخصية باردو باثان القوية ومقدرتها الروائية الفائقة .

ومع ذلك فقد استمر الاتجاه الطبيعى على طول عدة أجيال من الروائيين ، بل يمكن القول ان هذا الاتجاه لم يختف حتى الآن نهائياً من الفن القصصى الاسبانى وان كانت قد طرأت عليه تعديلات وظهرت الى جواره اتجاهات جديدة تساير تطور الأذواق والحساسيات .

ومن بين أبرز من واصلوا الاتجاه الطبيعى فى الجيل التالى لجالدوس وپاردو باثان الروائى البلنسى **فيثنتى بلاسكو ايبانيث** Vicente Blasco Ibanez (١٨٦٧ ــ ١٩٢٨) .

وولد بلاسكو ايبانيث فى بلنسية ، وبها قضى معظم صباه وشبابه فى رحاب حدائقها الفناء ومزارعها الخصبة المثقلة بالزهور والثمار وفى أفياء جوها الدافىء الرفيق ومروجها المشمسة التى لا تزال تحمل سمات الحضارة العربية وتشهد بفضل عرب الأندلس فى تحويل هذه المنطقة الى جنة من جنان الأرض . وبدأ ايبانيث بدراسة القانون ولكنه انتقل الى العمل فى الصحافة ، وقد أدى نشاطه السياسى وميوله الجمهورية الى مغادرة وطنه فى ١٨٩٠ ، ولم يكد

---

(١٥) نشرت مجموعة أعمال اميليا باردو باثان الكاملة فى مجلدين ، دار نشر اجيلار سنة ١٩٤٧ . انظر مقدمة هذه المجموعة كذلك :

D.F. Brown : La vida y las novelas de E. Parde Bazan, New York, 1940.

D.F. Brown : The influence of E. Zola in the Novelistic and Critical Work of E. Pardo Bazan, Illinois, 1933.

Emilio Gonzalez Lopez : E. Pardo Bazan, Novelista de Galicia, New York 1944.

Mariano Baquero Goyanes : La novela naturalista espanola : E. Pardo Bazan, Murcia, 1955.

يعود الى اسبانيا بعد ذلك بقليل حتى اضطرصدامه بالسلطات الحاكمةبسبب آرائهالسياسية الى الخروج من بلاده مرة اخرى فى سنة ١٩٠٩ ،فذهب الى أمريكا اللاتينية كما قام بزيارات لبعض البلاد الاوربيه وبلاد الشرق الاوسط ومنهامصر وتركيا . ورجع الى وطنه اسبانيا بعد ذلك فاستقر فيه ، وكان النجاح الكبير الذى قدرلرواياته قد مكنه من أن يخلد الى حياة من الدعة والرفاهية حتى وفاته .

وفى بلاسكو ايبانيث يتمثل لنا الروائىالمقتدر ، ولكن اقتداره لا يكاد يتجاوز بيئته الصغرى التى يعرفها والجو الذى يتنفسه (وهو فى هذه الحالة بيئة بلنسية وريفها وما يجاورها من المدن المطلة على شاطىء البحر المتوسط) ،فاذا خرج عن جوه ــ وكثيراً ما كان يفعل ــ بدت ثغرات الضعف فيه وغلبت عليه السطحيةوالتسرع . ولهذا فقد كان خير رواياته هو ما عمد فيه الى تصوير بلده بلنسية وريفها وحدائقهاووصف حياة مزارعيها وبحارتها وصياديها . ومن أمثلة هذه الروايات « الكوخ La barraca »(١٨٩٨) ، و « بين أشجار البرتقال Entre naranjos » (١٩٠٠) و « وقصب وطين Canas y barro » (١٩٠٢) ، حيث نرى ذلك التصوير الحى الدقيق لريف بلنسية وحياةأهلها . واولى هذه الروايات « الكوخ » تعتبر حقاً من أروع الأعمال القصصية ، وفيها نرىكيف يتلاحم الوصف الشعرى لمروج بلنسية وحدائقها وبحيرتها (التى لا تزال تحمل اسمهاالعربى : La Albufera) بأحداث الرواية التى لا تزال فى تصاعد مستمر حتى تنتهى بالمأساة التىلا نرى منها مفراً .

ولايبانيث روايات حاول فيها أن يخرج عننطاق بيئته وكان له فيها بعض التوفيق مثل رواية « الكاتدرائية La catedral » (١٩٠٣)التى جعل أحداثها تدور فى طليطلة وعلى مشهد من كنيستها العظمى ذات الطراز القوطى ، و « القبو La bodega» (١٩٠٥) التى تقع أحداثها فى شريش وبين معاصر خمورها المشهورةو « دماء ورمال Sangre y arena » (١٩٠٨) التى تصور حياة أحد مصارعى الثيران . ولكنهذه الروايات التى لم يكن بلاسكو ايبانيث قادراً على تمثل أجوائها وتعرف دخائلها كشفت عنسطحيته ومعالجته لقصصه فى سرعة وبُعدٍ عن الدراسه العميقة الفاحصة . وفى هذا المظهر نرىكيف يبتعد ايبانيث عن منهج الطبيعيين فى دراسة كل ما يكتبون عنه وتعمقه على نحو « علمى »دقيق . هكذا كان يفعل جالدوس فى تصويره لأجواء مدريد وطبقاتها الدنيا ، اذ كان كثيراً مايعايش هذه الطبقات حتى يسجل حياتها عن معرفة كاملة ، وهكذا كانت تفعل باردو باثانأيضاً ، فهى تعترف بأنها دأبت يومياً على زيارة مصنع للسجاير بقرب « لاكورونيا » خلال مدةطويلة حتى تسجل كل دقائق حياة العمال والعاملات فيه حينما شرعت فى كتابة روايةتصور هذا الجو . أما بلاسكو ايبانيث فلم يكن لديه مثل هذا الصبر على معاناة تلك التجارب .فخانته ثقته فى صدق حدسه ، وأتى كثير من تصويره سطحياً يكشف عن الجهل بحقيقة مايكتب عنه . نرى ذلك فى رواية « الكاتدرائية » حيث يورد صفحات تدل على انه يجهل أبسطما يجب أن يعرفه المثقف العادى عن طقوس الصلوات الكاثوليكية ، واشد نكراً من ذلك ما نراهفى رواية «دماء ورمال » التى لقيت نجاحاً عالمياً منقطع النظير والتى شهدناها على شاشة السينماوقد تحولت الى فيلم نال شعبية كبيرة ، ففيها من الأخطاء الجسيمة حول الدقائق الفنية لمصارعةالثيران ما يُستغرب من مؤلف اسبانى وما يدل على أن ايبانيث لم يلتزم أبسط ما تقضى به نزاهةالروائى وأمانته فى تمثل ما يصوره .

من هنا نلاحظ كيف كان المذهب الطبيعىفى الرواية يسير فى خط منحدر على أيدى الجيل

التالى لجالدوس . ولعل السبب فى ذلك هو أن المذهب الطبيعى سواء فى فرنسا أو اسبانيا انما ولد فى أحضان الطبقة الوسطى البورجوازية وكان روائيوه يكتبون لهذه الطبقة ، ولكن مؤلفين مثل بلاسكو ايبانيث كانوا يحاولون أن يكتبوا روايات « جماهيرية » ... موجهة الى الطبقة العاملة « البروليتارية » غير أنه لا يرتفع بمستوى هذه الجماهير ، بل هو يتنزل اليها ويتملق مشاعرها ، ولعل هذا هو سر نجاح بلاسكو ايبانيث وشعبيته، ولكنه فى الوقت نفسه هو موطن الضعف الأكبر فيه . فقد استطاع هذا الكاتب أن يحيط نفسه بهالة من البطولة جعلت اسمه يلمع كثيراً فى خارج اسبانيا ، اذ عدوه « ثورياً » « متحرر التفكير » « عدو للكنيسة » « مدافعاً عن قضايا الفقراء والمظلومين » ، ولكن « ثوريته » كانت فى كثير من الأحيان « تملقاً ديماجوجياً رخيصاً لخنزوانة الكبرياء الوطنية التى تعتلج دائماً فى روح الاسبانى » على حد تعبير صائب للقصصى الأمريكى **جون دوس باسوس** John Dos Passos . ويعقد هذا الكاتب مقارنة طريفة بين بلاسكو ايبانيث ومعاصره الانجليزى **هـ. ج. ويلز** H.G. Wells (١٨٦٦ ــ ١٩٤٦) فيقول أن الاساطير الاغريقية القديمة تحدثنا عن « ميداس » الذى كان لا يكاد يلمس شيئاً بعصاه السحرية حتى يستحيل الى ذهب . وقد كان كلا الكاتبين الاسبانى والانجليزى ضرباً من ميداس ولكن على نحو معكوس ، فانهما كانا لا يلمسان موضوعاً حتى يصبح مطروقاً مبتذلاً (١٦) . وهو حكم فيه كثير من الصدق على ما فيه من قسوة قد يكون مبالغاً فيها .

ويبدو لنا هذا التملق الرخيص لأهواء الجماهير وغرائزها فى ميل بلاسكو ايبانيث الى الأدب المكشوف وما يلاحظ عنده من تلذذ مريض عند معالجة المشاهد الغرامية الصريحة وبعبارات لا مواربة فيها . وهذا شىء شائع فى معظم رواياته وان كان قد تجاوز الحد فى روايات مثل « سونيكا الغانية Sonnica la cortesana » التى حاول أن يكتب فيها رواية « تاريخية » يصور فيها مجتمع اقليم بلنسية القديم فى أيام الصراع بين القرطاجيين والرومان ، أو رواية « تحت أقدام فينوس A los pies de Venus » ، وهى رواية « تاريخية » اخرى أراد أن يصور بها حياة البابا العربيد أليخاندرو (اليكساندر) بورجيا . والحقيقة هى أن ثقافة بلاسكو ايبانيث المحدودة الضحلة لم تكن لتعينه على كتابة روايات تاريخية حقة كانت تتطلب من الكاتب جهداً معيناً من الاستقصاء والتحرى .

على أنه مع كل تلك المآخذ فان بلاسكو ايبانيث كان على علاته روائياً قادراً على الوصول الى قمة الابداع حينما يصور ما يعرفه حق المعرفة . فرواياته التى تدور فى بيئته البلنسية تُعتبر من غرر ما أنتجه المذهب الطبيعى فى اسبانيا ، وفيها تلتقى روعة أوصاف المناظر الطبيعية بحرارة العاطفة وتوهجها . وهو بغير شك من أكبر أعلام الفن الروائى فى اسبانيا خلال العقود الثلاثة الاولى من القرن العشرين (١٧) .

---

(١٦) انظر كتاب جون دوس باسوس : « روثينانتي يعود الى الطريق » (وروثينانتي هو جواد دون كيخوته المشهور) :
John Dos Passes : Rocinante Vuclue al camins, Madrid, 1930.
الفصل التاسع بعنوان Un midas al revés **(ميداس المعكوس) .**

(١٧) انظر مجموعة أعمال بلاسكو ايبانيث الكاملة ، ط . اجيلار فى ثلاثة مجلدات ، سنة ١٩٦٤ ــ ١٩٦٥ وانظر كذلك :
C. Pitollet, Vicente Blasco Ibanez, ses romans et le roman de sa vil, Paris, 1921.
J.A. Balseiro : V. Blasco Ibanez, hombre de accion y de letras, Puerto Rico, 1935.
Ezio Levi: Figure della Letteratura Spagnola, Firenza, 1922.
وانظر كتاب بالبوينا برات : تاريخ الأدب الاسبانى ٣/٤٣٦ ــ ٤٤٢ .

ويدخل الاتجاه الطبيعي في الرواية الاسبانية بعد بلاسكو ايبانيث في مرحلة يمكن أن ندعوها طور « التصفية النهائية » ، ويمثل هذا الطور أربعة من الروائيين امتدت ببعضهم الحياة حتى الخمسينيات من هذا القرن ، وكان لهم في أيامهم حظ كبير من اقبال القراء الا أن أدبهم لم يعد له الآن الا قيمة تاريخية .

وأول هــؤلاء الروائيين **فيليب تريجــو** Felipe Taigo (١٨٦٥ ــ ١٩١٦) ، وكان من منطقة بطليوس في غرب اسبانيا . وهو يمثل الافراط في استخدام موضوعات الحب الجسدي والصراحة في معالجتها ، وهو اتجاه رأيناه أيضاً عند بلاسكو ايبانيث ، ولكن تريجو جعله شغله الشاغل حتى كاد يتخصص فيما يعرف باسم روايات « الفراميات ذات الطابع الجنسي » . والواقع أن هذا لم يمنع كونه روائياً قديراً ، ولكن الخطر في مثل هذا الاتجاه هو أنه سرعان ما تضيع فيه الحدود الفاصلة بين الأدب الروائي والأدب المكشوف الذي يقصــد الجنس لذاتـه . ومن الروايات التي تمثل نزعته تلك « نساء الفردوس Las Evas del parailso » (١٩١٠) . وقد حاول بعض النقاد المحدثين أن يدفعوا عنه تهمة الكتابة عن الموضوعات الجنسية للجنس ذاته ، **فساينث دى روبلس** يشيد بقدرته القصصيــة ويقرنه بالكاتب والناقد الفرنسي **بول بورجيــه** (١٨٥٢ ــ ١٩٣٥) والروائي الايطالي المعاصر **ألبرتو مورافيا** . وعلى كل حال فان ما كان يثير ثائرة الناس في أدب فيليب تريجو على أيامه لو قورن بكثير مما يكتب اليوم لأصبح يبدو كأدب الأطفال سذاجة وبراءة (١٨) .

والروائي الثاني الذي يتمثل فيه انحسار المذهب الطبيعي ونضــوب معينـــه هو **أرماندو بالاثيوبالــــديس** Armando Palacio Valdes (١٨٥٣ ــ ١٩٣٨) ، وكان يقاســـم معاصريه اهتمامهم بمعالجة المشكلات الدينية والاجتماعية، ولكنه كان يخالف أعلام المذهب الطبيعي في أنه كان يرى أن الروائي لا بد أن يختار نماذج رواياته لا من بين الشخصيات العادية التي تضطرب في حياة الواقع ، بل تلك التي يلاحظ فيها بعض التميز والخروج على العادي الرتيب ، كما أنه كان أقل من رفاقه الطبيعيين تشاؤماً في تقدير الطبيعــة البشرية ، فقد كان فيه ميل الى الســـمو بهذه الطبقية واضفاء شيء من المثالية عليها ، نرى ذلك في الرواية التي عالج فيها قسوة حياة صــيادي السمك في المنطقة التي ولد فيها وعرفها حق المعرفة (منطقة أشتوريش في شمال اسبانيا) ، ونعني بها روايته « خوسيه Jose » (١٨٨٥) وفي روايته « الاخت سان سولبثيو La Hermana San Sulpicio » (١٨٨٩) التي تصـــور حيــاة فتاة تدخل ديرا من أديرة الأندلس لتنخرط في حياة الرهبنة ، وهي شابة ذات شخصية مرحة دافقة الحركة فتحيل الدير القاتم الحـزين الى شعلة متألقة من المرح والرقص والغناء ، ثم تقع للراهبة المبتدئة مغامرة عاطفية فتدرك أنهـا لم تخلق لحياة الدير ، فتنسحب قبل فوات الأوان لتتزوج الفتى الذي أحبته . ففي هذه الروايـة اللطيفة ذات اللون الوردي (مما جعلها صالحة للسينما فقدمت على الشاشة مرتين) لا نرى قوة تصوير الطبيعيين ولا معالجة للأزمات النفسية على طريقة جالدوس أو باردو باثان ، وانما قصة خفيفة سطحية يحاول المؤلف أن يتجنب فيها كل مساس بالقيم الاجتماعية أو الدينية البورجوازية، بل نلمس فيها دفاعاً عن تلك القيم واسباغاً لشيء من المثالية عليها . والحقيقة أن بالاثيو بالديس وان كان قد امتدت به الحياة حتى أدرك الحرب الأهلية الاسبانية فانه كان قد اسـتنفذ طاقته القصصية في السنوات الاولى من القرن العشرين حينما كان معاصروه يضعـونه في مصـاف كبار

(١٨) عن فيليب ترجو انظر كتاب بالبوينا برات المشار اليه ٣/٤٤٢ ــ ٤٤٣ .

الروائيين الروسيين ، ولم يعد له فى سنواته الأخيرة الا أن يعيش على رصيد أمجاده الماضية (١٩) .

وقد برز هذا الاتجاه الى التعبد بتلك القيم الاجتماعية والدينيه التقليدية الى حد التعصب والهوس فى روائى آخر يعتبر من بقايا المدرسة القصصية السابقة التى انتهت الى التحجر ، وهو البرشلونى **ريكاردو ليون** Ricardo Leon (١٨٧٧ ــ ١٩٤٣) . وكان شاعراً قصاصاً بدأ فى نشر أول انتاجه منذ السنوات الاولى لهذا القرن . وكان يظهر فى انتاجه مدى تأثره بالأدب الاسبانى القديم . ولكننا الآن بعيدون عن الطابع الانسانى المتكامل الذى كان يميز خوان فاليرا ، بل نرى أنفسنا ازاء استاذ مدرسي « يصنع »شعره وقصصه صناعة فنية يحككها ويتقن صياغتها . ومن أول أعماله الروائية « سلالة الأشراف Casta de Hidalgos (١٩٠٨) حيث نجد موضوعاً طالما استهوى الكتاب الاسبان ، وهو الصراع بين الحب الدنيوى البشرى والحب الالهى ، غير ان المؤلف هنا ــ على عكس فاليرا ــ يحل العقدة مصوراً انتصار الحب الصوفى والقيم المسيحية .

ومن رواياته التى تسير أيضاً فى هذا الاتجاه « قلعة الشفريين Alcala del os Zegries » (١٩٠٩) ، وموضوعها تاريخى مستمد من تاريخ غرناطة الاسلامية فى الفترة الأخيرة التى انتهت باستيلاء الملكين الكاثوليكيين على آخر معاقل الاسلام الأندلسى . وهى رواية يبدو فيها التعصب الكاثوليكى فى أجلى صوره . وكأن ريكاردو ليون كان يرى فى نفسه مبعوث العناية الالهية للدفاع عن « القيم المسيحية » ضد عرب الأندلس . أما الاسلوب فهو « حجرى » الطابع حاول فيه المؤلف أن يقلد اسبانية القرن السابع عشر فى خطابية رنانة اصبحت لا تثير الآن الا السخرية أو الرثاء . والغريب أن هذه الرواية كان لها من الذيوع والانتشار ما جعلها تطبع خمس عشرة مرة حتى سنة ١٩٥٣ أى على مدى نحو أربعين سنة . ولعل السبب فى ذلك أنها كانت تغذى المشاعر الوطنية الفوغائية خلال النصف الأول من القرن العشرين ، وهى الفترة التى وافقت الصراع السياسى العنيف بين الأحزاب ، حتى انفجر اخيرا فى الحرب الأهلية الاسبانية .

ولريكاردو ليون روايات اخرى تدور حول موضوعات تاريخية ، وكلها على هذا النمط : تمجيد للماضى الاسبانى ، وتمدح رخيص بمآثره ، ودفاع قصير النظر عن اخطائه ، ومهاجمة لمن اعتبرهم المؤلف خصوم اسبانيا الكاثوليكية من مسلمى الأندلس الى الانجليز البروتستانت ، بل حتى للهنود الحمر الأمريكيين .

وقد أدرك هذا الكاتب الحرب الأهلية الاسبانية (١٩٣٦ ــ ١٩٣٩) ، فنصب نفسه ناطقاً بلسان جيوش **فرانكو** المنتصرة . وكانت نظرته الروائية الى تلك الحقبة من تاريخ اسبانيا الحديث لا تختلف عن نظرته الى تاريخها القديم ، اذ نجد فى أعماله نفس الخطابية الرنانة والتملق البغيض للنظام الحاكم وما يمثله ــ فى نظره ــ من انتصار القيم التقليدية المحافظة . ويبدو ذلك فى روايتيه « الأحمر والأصفر Rojo y gualda » (رمز الى لونى العلم الاسبانى) (١٩٣٥) و « المسيح فى نار الجحيم Cristo en los infiernos » (١٩٤٣) . والاولى فى مهاجمة الحزب الجمهورى الذى كان عليه أن يتجرع مرارة الهزيمة فى الحرب الأهلية ، والثانية فى وصف هذه الحرب من وجهة نظر المنتصرين .

---

(١٩) عن بالانيو فالديس انظر كتاب بالبوينا برات ٣/٤٣٢ــ ٤٣٥ ، وقد نشرت اعماله الكاملة فى مدريد ١٩٥٦ .

ويقول الناقد **ايجليسياس لاجونا** عن هذا الروائى فى عبارة ساخرة : « لقد كان ريكاردو ليون لسوء حظه موظفاً شريفاً من موظفى بنك اسبانيا ، ويبدو انه لم يأنس فى نفســه الجرأة لاختلاس أموال هذا البنك ، فقرر أن يســتولى عليها بطريقة أكثر نزاهة وهى استثارة المشــاعر القومية الاســبانية عن طريق مهاجمة العــربى والانجليزى والهندى وكل من شاء سوء حظه له أن يعترض سبيله » (٢٠) .

ويقول أيضــاً ان من المفارقات أن جماهير القراء كانت تنتظم صفوفاً حتى تســتطيع أن تشترى آخر رواية لريكاردو ليون . أما الآن بعد نحو ربع قرن فقط على وفاته فان رواياته تأخذ موقفها فى آخر صفوف الانتاج الروائى تنتظر من يجرؤ على شرائها . وفى هذه العبارة اشارة الى مدى تطور الأذواق فى اسبانيا المعاصرة وتحولها النهائى عن هذا الكاتب وأمثاله ممن كانوا يعنون شيئاً فى زمنهم ، ولم يعد الآن لأعمالهم مكان .

وتنتمى الى هذا النوع من الروائيين الملتزمين بالقيم التقليدية المحافظة الكاتبة **كونتشا اسبينا** Concha Espina (١٨٧٧ – ١٩٥٥) ، وهــى أيضاً تمثل المدرسة الطبيعية فى طورها النهائى . وكانت من مدينة ســانتاندير الســاحلية التــى أخرجت لنا من قبل أحد الأعلام الأوائل للمذهب الطبيعى وهو بيريدا الذى عرضنا له فيما سبق . وبالفعل تبدو لنا روايات كونتشا اسبينا كما لو كانت صياغات جديدة لنفس الموضــوعات التى طرقها بيريدا من قبل بما فيها من تصوير لبيئة بلدها وسكانها . وعلى الرغم من أن الحياة قد امتدت بهذه المؤلفة الى خمسينيات هذا القرن فقد كان فى معالجاتها لهذه الموضوعات خطابيــة وتكلف موروثان عن اسلوب القرن التاسع عشر ، وكذلك ايديولوجية رواياتها وثيقة الصلة أيضاً بذلك التراث الاسبانى التقليدى ، فهى تمثل التزمت الكاثوليكى بكل تعصبه وجموده ، وهى من هذه الناحية تشبه ريكاردو ليون ، ولو أنها أكثر حرارة وأقل تكلفاً منه . فالحق أنها كانت أكثر أمانــة ونزاهة وأصدق اقتناعاً بالقضية التى كانت تدافع عنها ، ولهذا فقد اعتبرها الجمهوريون اليساريون منذ أن وصلوا الى الحكم فى سنة ١٩٣٠ خصماً له خطره ، وحينما نشبت الحرب الأهلية بعد ذلك بست سنوات كانت فى بلدها ســانتاندير التى سقطت فى أيدى الشــيوعيين وتعرضت حياتها للخطر حتى استنقذها ابنهــا الأديب والصحفى المعــروف اليــوم فيكتور دى لاسرنا ، وان كان الشيوعيون قد أعدموا لها ثلاث روايات مخطوطة كانت فى طريقها الى النشر (٢١) .

ولم تكف كونتشا اسبينا عن الكتابة حتى آخر حياتها . ومن آخر أعمالها الروائية « المؤخرة Retaguardia » (١٩٣٧) و « الاجنحة القاهرة Las alas invencibles (١٩٤٠) و « القمر

---

(٢٠) انتونيو ايجليسياس لاجونا : الرواية الاسبانية فى ثلاثين عاما :

Antonio Iglesias Laguna: Treinta anos de novela espanola, Madrid, 1969, p. 48.

وعن ريكاردو ليون انظر ايضا بالبوينا برات ٣/٤٤٣ – ٤٤٥ . وقد نشرت اعماله الكاملة فى مجلدين فى مدريد ١٩٤٤ – ١٩٤٥ .

(٢١) عن كونتشا اسبينا انظر :

M. Rosenberg : Concha Espina, Los Angeles, 1927.

F. Lagoni: Concha Espina y sus criticos, Toulouse, 1929.

وانظر كذلك بالبوينا برات : تاريخ الأدب الاســبانى ٣/٤٤٣ – ٤٤٥ .

الأحمر » ، وكلها روايات تمضى أحداثها خلال الحرب الأهلية وتصور تجاربها خلالها فى اسلوب ينبض بالقوة والحرارة .

●●●

طلائع جيل ١٨٩٨ :

« كلارين » وجانيفيت :

كان القرن التاسع عشر فى جملته يتميز بنوع من العودة المتفائلة الى القيم الاسبانية الايجابية الناتجة من تأمل الفترات المشرقة المجيدة من تاريخ اسبانيا القديم والوسيط بما فى ذلك من اعتزاز بماضى اسبانيا وثقة فى حاضرها وأمل فى مستقبل مزهر تلحق فيه بركب الحضارة الاوربية ، وفى الميدان الادبى كانت « الحركة الحديثة El Modernismo » قد جددت اسلوب الكتابة شعراً ونثراً مضيفة عليها طابعاً انسانياً « كوزموبوليتيا » بفضل هذه النفثة التى بث بها الأديب الامريكى اللاتينى « **روبن داريو** Ruben Dario » (٢٢) روحاً جديدة فى الآداب الاسبانية . غير أن نهاية هذا القرن تميزت باتجاه مضاد لذلك : اتجاه تتوتر فيه حساسية الأدباء نحو الجزئيات الصغيرة ونحو الانطواء الذاتى على أنفسهم ، ويبدو فيه الموقف المتشائم النقدى ازاء مشكلات البلاد على نحو عنيف أقرب الى الهدم منه الى البناء .

هذا الاتجاه هو الذى سوف يتبلور بعد ذلك خلال النصف الأول من القرن العشرين لدى الادباء المعروفين باسم جيل ١٨٩٨ . ولكن قبل أن يظهر الى الوجود ذلك الجيل بدت فى جو الأدب الاسبانى شخصيتان يمكن اعتبارهما ارهاصاً وتمهيداً مباشراً له .

وأول هذين هو الكاتب **ليوبولدو آلاس** Leopoldo Alas الذى عرف باسمه المستعار « كلارين Clarin » (١٨٥٢ ــ ١٩٠١) ، وقد عرفه الأدب ناقداً واعياً ، ولكنه كان الى جانب ذلك قصاصاً ممتازاً وثيق الصلة بالمدرسة الطبيعية التى كان أبرز أعلامها معاصره وصديقه جالدوس . وأول انتاجه القصصى وأروعه هو رواية « الوصية La regenta » (١٨٨٤ ــ ١٨٨٥) التى تتمثل فيها هذه الحساسية الجديدة نحو عيوب المجتمع الاسبانى ، اذ نجد فيها وصفاً حياً مفعماً بالسخرية العميقة لحياة بلد وهمى نستطيع أن نلمح وراء رمزه الشفاف مدينة اوفييدو عاصمة اقليمية أشتوريش ، وكأنه كان فى تهكمه بمجتمع بلده انما يتهكم بكل مجتمعات المدن الاقليمية الصغيرة بما يموج فيها من مشاعر ورغبات وأهواء متضاربة ، وهو يجسم لنا فى روايته القيم الخلقيه والعرفية الثابتة التى تحكم تلك المجتمعات والعلاقات بين مختلف الطبقات على نحو ساخر يكشف عما فى تلك القيم من زيف ونفاق . وقد تناول المؤلف بالتحليل النفسي الدقيق نماذج نمطية لقطاعات من الشعب فى مدينته الوهمية تلك : رجال الكنيسة والأغنياء والتجار والبيروقراطيين ... الخ . وفى الرواية خيانة زوجية يربطها بعض النقاد بمثيلة لها فى

---

(٢٢) روبن داريو (١٨٦٧ ــ ١٩١٦) يمثل مظهراً من اول مظاهر تاثير الأدب الأمريكي اللاتيني فى الاسباني ، فقد كان شاعراً من نيكاراجوا (من جمهوريات أمريكا الوسطى) وهو يعتبر بادىء حركة ادبية قوية اصطلح على تسميتها بالحركة الحديثة : El Modernismo وقد اصطلح النقاد على جعل سنة ١٨٨٨ هي مبدأ الحركة الجديدة اذ فيها نشر داريو كتابه « أزرق Azul » وهو مجموعة من القصائد والقصص ، وقد اعتبر ثورة على تقاليد الأدب الاسبانى ، اذ نجد فيه محاولة جادة لتجديد عروض الشعر الاسباني ومناداة بمبدأ « الفن للفن » وتعبداً بالقيم الفنية والجمالية للأثر الأدبى . ويلاحظ تاثر داريو فى هذه الناحية بمذهب « البارناسيين » الفرنسيين .

« مـدام بوفارى » لفلوبـير وفى « آنا كارنينا » لتولستوى، وقد اتخذها المؤلف ذريعة لكى يرسم لنا صوراً ساخرة متشـائمة لمختاف القطاعات لمجتمع مدينته .

ولكلارين رواية اخرى ما زالت لهـا حتى الآن جدة وطـراوة هى « وداعاً أيتهـا الشـاة Adios cordera » ، وهى صـفحة حنـين رقيق لحياة الناس البسيطة فى الحقول ومجتمعات الريف ، تلك الحيـاة التى أصـبح عمران المدن يتهددها بالزوال ... هى قصة المواجهة الأبدية بين المدينة والريف (٢٣) .

أما الكاتب الثـانى فهـو الفرناطى **آنخل جانيفيت** Angel Ganivet (١٨٦٢ – ١٨٩٨) وكان رجلاً قلقاً حائراً ، علم نفسه بنفسـه ، فتثقف ثقافة واسعة ، واشـتغل فى السـلك الدبلوماسى فعمل قنصلاً لبلاده فى جهات بعيدة ، ولعل رحلاته الكثيرة واقامته الطويلة فى الخارج كانت مما جعله يتأمل مشكلات بلاده بالبعد الكافى لكى يكون تصوره لها اسلم وحكمه عليهـا ادق وانفذ . وقد انتهى بـه القلق والاضـطراب الى الانتحار وهو فى السادسة والثلاثين من عمره . ولجانيفيت رواية طويلة رمزية اتخذ بطلاً لهـا شخصية خرافيـة أطلق عليهـا اسـم « بيونيد Pio cid » وأودعها على لسان بطله كل آرائه وايديولوجيته فى تحليل أسباب فساد الأوضاع فى اسبانيا وبيان ما رأى أنه طـريق الخلاص . وهى رواية مثيرة للاهتمام من الناحية الفكرية ، ولو أن المؤلف وسمها بسمة تعليمية ، فجاءت صفحات كثيرة منها وكأنها مقالات مستقلة حول مختلف الموضوعات .

وكتاب جانيفيت الآخر « آراء اسـبانية Idearium espanol» (١٨٩٧) يسـتحق منا وقفة قصيرة ولو أنه لا يدخل مباشرة فى باب الفن الروائى ، لما يمثله من اقبال الفكر الاسبانى على تحول شامل . فهو يفتح صفحة جديدة فى محاولة لكتابة تاريخ نقدى لاسـبانيا ، وفيـه دراسة مركزة جديرة بالاعجاب لمشكلة اسـبانيا القومية التى كانت تقترب آنذاك من نقطة الانفجار . ولسنا نجد فى هذا الكتاب ما اعتدنا أن نراه فى كتب معاصريه من تغن فارغ ديماجوجى بما سموه « الأمجاد الاسبانية الماضية » بل هو مجموعة من التأملات الدقيقة الفاحصة لوجوه النقص والعيوب التى أدت باسـبانيا الى الاضمحلال والتخلف . غير أن الكتاب ليس مجرد نقد سلبى هدام ، بل فيه أيضاً تقدير لفضائل الجنس الاسبانى وطاقاته وامكان اصلاح أحوال البلاد على أساسـها . والأحكام العامة التى يستخلصها المؤلف من تاريخ اسبانيا القديم والوسيط والحديث تدل على نظر نافذ وعقلية ممتازة . وفى الكتاب آراء أدبية وفنية ذات قيمة كبرى . ولعل من أهمها هو لمحة لعصب رواقى زهدى فى حياة الفكر الاسبانى : عصـب يمتد من « سينيكا » الرومانى القرطبى ويجرى عبر حضـارة الأندلس الاسـلامية بزهادهـا ومتصوفتها مستمراً حتى العصر الحديث . وكذلك اشارته الجديرة بالنظر الى اهميـة الدلالة التى ترمز اليها بعض روائع الأدب الاسـبانى مثـل « دون كيخوتى » لسيرفانتيس و « الحياة حلم » لكالديرون وما تمثله فى حياة الشعب الاسبانى ، والى أن الفكر الاسبانى يتميز بالميل الى الارتجال والنظرات اللماحة النافذة أكثر من ميله الى الفكر

---

(٢٣) عن كلارين انظر المقدمة التي كتبها الناقد الاديب خوان انتونيو كابيثاس Juan Antonio Cabezas لطبعـه اعمالـه المختارة Obras Selectas ط . مدريد ١٩٤٧ ، وانظر كتاب :
A. Brent: Leopoldo Alas and "La regenta", 1951.

وكذلك بالبوينا برات ٤٥١/٣ – ٤٥٣ .

المنطقى المرتب . وهذا هو الذى أدى الى أن يبلغ الفكر الاسبانى قمته فى شخصيتين واتجاهين : رواقية سينيكا ورمزية كالديرون (٢٤) .

•••

جيل ١٨٩٨ :

سنة ١٨٩٨ ليست الا رمزاً كبيراً فى تاريخ اسبانيا شعباً والاسبانية ثقافة . ففى هذا التاريخ كانت تصفية بقايا الامبراطورية الاسبانية وكارثة الهزيمة أمام الولايات المتحدة الأمريكية فى مياه البحر الكاريبى والشرق الأقصى والمحيط الهادى . وترتب على ذلك أن فقدت اسبانيا آخر ما بقى لها من مستعمرات : كوبا والفلبين وجزيرة جوام ، والحقيقة أن فقد هذه المستعمرات لم يكن فى حد ذاته شيئاً ذا خطر ، فان امبراطورية اسبانيا التى لم تكن الشمس تغيب عنها كانت قد انهارت من قبل خلال الثلث الأول من القرن التاسع عشر ، حينما ظفرت بلاد أمريكا اللاتينية باستقلالها ، وهى قارة كاملة تزيد فى المساحة والموارد أضعافاً مضاعفة على ما خسرته اسبانيا فى سنة ١٨٩٨ ، غير أن هول الكارثة التى وقعت فى هذا التاريخ انما كان لما كشفت عنه من فساد السياسة الاسبانية الخارجية والداخلية على السواء ، وما أبرزته من افلاس الزعماء والقادة الذين ظلوا خلال سنوات طويلة ينصبونها مزايدات وطنية فى مهاتراتهم التى لا تنتهى ، ويعلكون ذكريات الأمجاد الاسبانية الماضية فى خطب ملتهبة جوفاء كانت كأنها المعنية بكلمة قالها **أبو العلاء المعرى** قديماً عن الشاعر الاندلسى **ابن هانى** : « رحى تطحن قروناً » . لقد مضى ساسة اسبانيا وقادتها العسكريون الى الحرب مع الولايات المتحدة وكأنهم يمضون الى نزهة خلوية أو الى حفلة من حفلات مصارعة الثيران ، وكانوا يصورون الأمر على أنه لن تمضى أيام حتى يعود اسطول اسبانيا تتوج جباه قواده أكاليل غار النصر . وبذل الجنود الاسبان المساكين أقصى جهودهم ومنتهى بطولتهم فى حرب انتحارية غير متكافئة ، وكانت الهزيمة المنكرة الساحقة ... وأفاق الشعب من آثار ذلك المخدر الذى جرى ساسته على تقديمه اليهم فى جرع كبيرة على طول قرن كامل . واذا به يحس بالخزى والعار وبمرارة الاذلال الذى لم تتعرض البلاد لمثيله من قبل .

وقذفت كارثة الهزيمة باسبانيا الى هوة من اليأس والتشاؤم العميق ، وادى هذا الى أن يكب المفكرون على تأمل النكبة الكبرى وأن يشرعوا اقلامهم فى نقد أوضاعهم وتاريخهم وكيان امتهم فى حدة مسعورة ... فى سلبية اليمة مؤلمة . وانعكس هذا على كل الظواهر الفنية ، ففى ميدان التصوير نجد شخصية الرسام المبدع **ثولواجا** Zuloaga الذى تنطق لوحاته بمختلف سمات البؤس والتعاسة : ألوان شاحبة صفراء ، وقرى خالية مهجورة كأنما وطئتها أحذية جيش من الغزاة ، ووجوه معروقة حائلة الألوان ، ومُسُح مرفوعون على الصلبان تنطق وجوههم بالألم والقنوط ، وأبراج كنائس وحيدة شاخصة فى الفضاء القاتم الحزين !

ولم يكن هناك بد من أن تنعكس النكبة على حياة الفكر والأدب ، ولهذا فقد اتفق مؤرخو

---

(٢٤) نشرت مجموعة الاعمال الكاملة لجانيفيت فى مدريد سنة ١٩٤٣ ، نشر اجيلار وبتقديم فرنانديث الماجرو ، وانظر :

M. Fenandez Almagro; Vida y obra de Ganivet, Madrid, 1952.

M. Olmedo Moreno; El pensamiento de Ganiuet, Madrid, 1965.

وبالبوينا برات ٣/٤٥٣ ــ ٤٥٥ .

الأدب الاسبانى على أن يلمحوا فى حياته ظهورجيل عميق الاحساس بالكارثة ، جيل اصطلحوا على تسميته باسم سنة النكبة . وقد شك بعض الباحثين فى قيمة هذا التاريخ وانكروا أن يكون قد أنتج مدرسة فكرية او اتجاهاً ادبياً موحداً ، واستندوا فى ذلك الشك وهذا الانكار الى أن بعض أعلام من يدرجون فى جيل ٩٨ قد أنكرواهم أنفسهم مثل تلك التسمية ونفوا أن تكون هناك رابطة تجمع بينهم . وقد يكون ذلك صحيحاً الىحد ما ، فلسنا نستطيع أن نزعم اتفاقاً كاملاً بينهم فى طريقة التفكير ، اذ كان لكل منهم تفرده وتميزه ، غير انا لا نستطيع أن ننكر قيمة ذلك التاريخ فى كونه قد انتج لنا مجموعة من الاشخاص تختلف أمزجتهم وأذواقهم ومناهجهم فى التفكير حقاً ، ولكن كان النكبة عليهم جميعاً أثر شديدالوقع ، بل انه حتى هذا الاتجاه الى التفرد وتاكيد الذات انما كان قاسماً مشتركاً بينهم جميعاً .

وفى الحقيقة كان هناك مفكرون قد تنبهوا الى سوء احوال اسبانيا قبل أن تقع كارثة ٩٨ ، كما نجد فى كتابات احد رواد الرومانسية الاسبانية « **ماريانو خوسيه لارا** Mariano Jose Larra » (ت ١٨٣٧) ، وفى الماضى القريب رأينا كيف استطاع جانيفيت ان يتنبأ بكثير مما سيحدث فى كتابه الذى اصدره سنة ١٨٩٦ كما أسلفنا . وقد أدرك هذه الحقيقة الكاتب المعاصر **خيمينث كابايرو** Jiménez Caballero فى كتابه « عبقرية اسبانيا El genio de Espana » حينما قال ان اسبانيافى الواقع لم تعان ثمانى وتسعين واحدة بل ثمانى وتسعينات كثيرة على طول تاريخها . وقد ردجانيفيت عثرات اسبانيا ونكباتها السابقة ــ واللاحقة ايضاً ــ الى ما سماه « علة اسبانيا الحقيقية » وهى فى نظره الفردية المتطرفة وان كان يرى فى هذه الفردية نفسها مصدراً لطاقة داخليةكبيرة لو احسن توجيهها لصالح البلاد . ومثل هذا ما عبر عنه مفكر جيل ٩٨ الأكبر **اونا مونو** فى مقالاته « حول الطابع الشعبى En torno del casticismo » وفى مقالاته « عن التصوف والثقافة الانسانية De y de humanismo » حيث نجد نفاذاً نقدياً يصل الى أعماق الروح الاسبانية مع تقويم لما فيها من فضائل كفيلة بأن تعيد صنع اسبانيا من جديد .

وقد اعترف **أثورين** Azorin أحد أعلام هذا الجيل بصحة تلك التسمية التى اصطلح عليها مؤرخو الأدب الاسبانى ، وهو يقول فى وصف جيله هذا :

« لقد تميز جيلنا بطموح الى اعادة بناء اسبانيا على أساس من النقد الشديد الحاد على درجات تفاوتنا فيها ، ومن النظر الفاحص الى حياتنا وعاداتنا على تفاوت كذلك فى درجات سلامة هذا النظر » .

اما **اونامونو** فانه يلاحظ على تفكير جيل ٩٨ مرحلتين : مرحلة اصطبغت بتفكير ذاتى اوربى الطابع ، ثم مرحلة تالية تميزت بتفكير موضوعى اسبانى خالص . اما الطابع الاوربى الذى يشير اليه اونا مونو فان تأثر المفكرين الاسبان فى مرحلته كان على وجه الخصوص **بشوبنهاور ونيتشه** ، ولا سيما الأول منهما فى فلسفته المتشائمة السلبية التأملية .

ومن خلال محاولة أعلام هذا الجيل طرح مشكلات اسبانيا من جديد نرى كيف تولدت فى ظل تلك المحاولة حساسية جديدة تعمل على اعادة تقويم قشتالة ام الوطن الاسبانى . فنحن نجد جميع أعلام هذا الجيل ، وكأنما قد « اكتشفوا » قشتالة من جديد ، بقراها الصغيرة المتناثرة على حقولها المترامية الغبراء ، ومروجها الجافة الموحشة : نجد ذلك عند **أثورين البلنسى واونا مونو الباسكى** الذى اتخذ من سلمنكة احدى مدن قشتالة العريقة موئلاً ومستقراً له ، وعند

أنتونيو ماتشادو Antonio Machado الاشبيلي الذى استوحى كثيراً من شعره وأساطيره من ريف قشتالة ، **وباروخا الباسكى** أيضاً الذى جعل من البيئة القشتالية مسرحاً لكثير من رواياته . والحق أن الاحساس بقيم قشتالة القديمة كان تأكيداً لقومية اسبانيا الى حد بعيد ، تأكيداً ايجابياً جمع بين ممثلى جيل ٩٨ كلهم ، وقد يكون نابعاً من شعور باطنى تحت منطقة الوعى لدى كثير منهم .

والى جانب ذلك نرى أزمة الضمير الدينى تأخذ بمخنق هذا الجيل ، وكانت تعاليم الكراوسيين والخينيريين المتحررة قد مهدت الجو لذلك (٢٥) ، فضلاً عن الانتشار الواسع الذى قدر لمبادىء **شوبنهاور ونيتشه** الفلسفية . وتولد عن هذه العوامل اتجاه دينى متمرد لا يقنع بذلك الايمان الساذج ... ايمان العوام الذى ظلت اسبانيا تجتره طوال قرون متتابعة . ولو تأملنا موقف رجال الـ ٩٨ لرأينا كيف تجمع بينهم كلهم نزعة دينية متشككة أو على الاقل قلق دينى جامح متمرد على الأوضاع المستقرة التى استنام اليها الضمير الدينى فى اسبانيا خلال قرون عديدة . فأثورين يبدو شاكاً متردداً فى كتابه « الارادة » ، وباروخا يعبر بصراحة عن سخطه على سلطان الكنيسة ورجال الدين فى كثير من انتاجه الروائى ، وأنتونيو ماتشادو كان لا يخفى فى أشعاره أنه يتعبد الى اله ايبيرى رهيب السلطان ، واونا مونو ظل طول حياته قلقاً معذباً تلح عليه فى جميع انتاجه تلك الأزمة التى طالما أعنتت الأرواح القلقة المتفتحة من قبله : أزمة التوفيق بين العقل والايمان ، وهى أزمة جعلته متناقضاً ينقلب بين هذا الرأى وذاك باحثاً عن ايمان يسد به فراغ روحه فى جهد مضن لم ينته الى شيء . ومثل هذا الاضطراب نلاحظه أيضاً فى شخصية المفكر **راميرو دى مايثتو** Ramiro de Maeztu (١٨٧٥ ــ ١٩٣٦) الذى بدأ بنزعة الحادية عنيفة ولكنه انتهى الى التمسك الحاد بالدين بمفهومه الكاثوليكى التقليدى (٢٦) .

• • •

اونا مونو الروائى :

كان معظم رجال جيل ٩٨ ممن تنوعت ثقافتهم تنوعاً كبيراً وأسهموا فى كثير من الوان النشاط الفكرى ، وما أكثر من كان بينهم من جمع بين فنون الشعر والرواية والاقصوصة المسرحية والمقالة والنقد . ولا شك فى أن شيخ هذا الجيل واستاذه الأول هو ميجيل دى اونا مونو الذى ربما كان فى الوقت نفسه أبرز شخصية فى تاريخ الثقافة الاسبانية المعاصرة .

---

(٢٥) فى نحو منتصف القرن التاسع عشر ظهرت فى اسبانيا حركة فكرية باشرت على جمهور المثقفين نفوذاً كبيراً ، وأول من بدأ هذه الحركة هو استاذ الفلسفة خوليان سانث دل ريو Julian Sanz del Rio (١٨١٤ ــ ١٨٦٩) احد تلاميذ المفكر الألماني كراوسه Krause من ممثلي اتجاه كانت الفلسفي ، وكان أبرز تلاميذ سانث دل ريو واعمقهم اثراً فى معاصريه هو خينير دى لوس ريوس Giner de los Rios الذى انشأ « المؤسسة الحرة للتعليم » وهي منظمة قامت بعمل جليل من اجل التعليم ونشر الثقافة وتشجيع الابحاث العلمية فى اسبانيا فى اواخر القرن التاسع عشر واوائل العشرين . واهم ما كان يميز جماعة الكراوسيين أو الخينيريين هو محاولة التوفيق بين الدين والعقل واصطناع المنهج العلمي في تجديد الأفكار الدينية واصلاحها ومقاومة نفوذ رجال الكنيسة وتشجيع الاصلاحات السياسية والاجتماعية التي تستهدف تحويل اسبانيا الى بلد عصرى متقدم .

(٢٦) حول جيل ٩٨ انظر بصفة خاصة

Pedro Lain Entralgo: La generacion del 98, Colecion Austral (3a ed.) Madrid, 1956.
Guillermo Diaz Plaja: Modernismo frente a 98, Madrid, 1951.

ولد **ميجيل دى اونامونو** Muguel de Unamuno فى سـنة ١٨٦٤ فى بلباو عاصـمة بسكاية ، فورث عن أصله الباسكى صلابة العزيمةوقـوة الروح جامعـاً الى ذلك ما ميـز الطابع القشتالى من عنف وتناقض ، وذلك أنه استقر فىمدينة سلمنكة القشتالية واتخذها « وطناً » ثانياً له ، اذ كان يرى فيها مستودعاً للقيم الاسبانيةالأصيلة . وفى سلمنكة عمل استاذا فى جامعتها تم مديرا لها . وقد عرف طول حياته باستقلال آرائهوشدة شكيمته فى الجدل والخصومة مع سـعة الافق وحدة الذكاء وطيب الخلق . وكان حـرالرأى لم يتردد فى خـوض العديد من المعـارك السياسية معلناً عن معارضته للنظام الدكتاتورىالذىفرضه **بريمودى ريبيرا** Primo de Riveral (١٩٢٢ — ١٩٢٩) مما حمل الدكتاتور على نفيهالى احدى جزر كنارياس ثم الى فرنسا ، ثم عاد بعد ذلك الى اسبانيا فاشترك فى احداثها وحياتهاالعامة حتى موته بعد انقضـاء العام الأول من الحرب الأهلية الاسبانية فى ٣١ ديسمبر ١٩٣٦ .

شارك اونامونو كما قلنـا فى جميع ألوان النشاط الأدبى ، فقد كان شـاعراً مفكراً ناقداً كاتباً مسرحياً الى جانب عمله الأكاديمى استاذاً فى الجامعة وباحثاً . ولكن الى جانب ذلك كان له انتاج روائى يجعله من أعلام هذا الفن . وأول مانعرفه من رواياته « السلام فى الحرب Paz en la guerra » (١٨٩٧) التى يسجل فيها مـايعرف باسم « الحـرب الكارلية » مازجاً ذلك بذكرياتة طفولته فى المنطقة التى كانت مسرح تلكالحرب والتى شهدت مسقط رأسـه (بـلاد الباسك) ، والواقع أن بطل هذه الرواية ليسواحداً من شخصياتها ، وانما هى مدينـة بلباو نفسها . وليست الروايـة تسـجيلاً لأحداثالحرب ، وانما هى تصوير لحياة الناس اليومية فى ظل الحرب ، حيث نرى الانسان معرضاً عما« يمر به » من الأحداث ، بل وعما « يفعل » الى « ما هو عليه » فى الحقيقة . ومن هنا يستطيعان يستشعر « السلام فى الحرب » كما سجل المؤلف فى عنوان روايته .

واذا كان اونامونو قد شغلته ميادين نشاطهالكثير فانه لم يترك الفن القصصى أبداً على طول حياته . فقد كان يعود اليه بين فترة واخرى . ففى سـنة ١٩٠٢ يصـدر « حـب وتربيـة Amor y pedagogia » ، ثم مجموعة قصص قصيرة بعنوان« مرآة الموت El espejo de la muerte » (١٩١٣) ، تلى ذلك رواية « ضباب Niebla »، ١٩١٥) ، و « آبل سانتشـث Abel Sanchez » (١٩١٧) ، و « العمة تولا La tia Tula » (١٩٢١) .

وفى جميع الانتاج القصصى لاونامونو نحسدائماً بالأفكار الرئيسـية التى كانت تشـغله وتعذبه : المعنى المأساوى للحياة (وهذا التعبيرنفسه هو عنوان كتاب مشهور له أصدره سـنة ١٩١٣) (٢٧) ، وشره الانسان الى الخلود ، ونظريةالخالق والمخلوق والخلقفى الفن معروضةفى صور متعددة بل ومتناقضـة فى كثير من الأحيـان ،فالتناقض كان سمة مميزة لتفكير اونامونو على طول حياته .

ولنتأمل مثلاً روايـة « حـب وتربية » ،فموضوعها من الموضـوعات النمطيـة التى نرى مؤلفى جيل ٩٨ يلحون عليها او تلح هى عليهم ،بما ينتهى اليه طرح هذه الموضوعات من احساس

---

(٢٧) "Del sentimients tragico de la vida".

وقد ترجم هذا الكتاب الى الانجليزية

P. Smith : The Tragic Sense of Life, 1958.

بالفشل والألم والحيرة . كذلك نجد فيها صدى لتلك الأزمة التى طالما عذبت اونامونو وان كانت قديمة قدم الحياة البشرية وهى أزمة التوفيق بين العقل والدين وما يتصل بها من مشكلة الجبر والاختيار . فنحن هنا نجد رجلاً مثقفاً يؤمن ايماناً كاملاً بسلطان العلم وقوانينه ، وقد قاده هذا الايمان الى أن ما يسمى بالعبقرية شيء مكتسب يمكن تحصيله بطريقة علمية منهجية ، وهو يريد أن يطبق ذلك على ابن ولد له ، فهو يعلمه ويربيه ويعده لكى « يصبح عبقرياً » ، غير أن النتيجة تكون فى النهاية فشلاً رهيباً ، اذ أن الولد يخرج فاسداً منحرفاً وينتهى به الأمر الى الانتحار . ونحن نرى فى الرواية تأثر اونامونو بالمفكرين الذين استأثروا باعجابه خلال هذه الفترة من حياته : **بيرجسون وكيركجارد ووليام جيمس** . اذ نجد رد الفعل اليائس الحزين ضد العلم وقوانينه ومنجزاته التى ظلت خلال القرن التاسع عشر تبهر انظار الناس وتوهمهم بأن سلاح العلم موشك على ان يهيىء بين أيدى البشر قدرة يمكن أن تسامى قدرة الخالق .

وفى « آبل سانتشث » نجد اونامونو يعالج مشكلة ابدية وجدت منذ وطئت قدما الانسان هذه الأرض : مشكلة الحسد بين الاخوة : آبل وخواكين رجلان درجا وتربيا معاً كما لو كانا اخوين وصار اولهما رساماً لا بأس به ، واما خواكين فقد أصبح طبيباً مشهوراً ناجحاً ، غير انه لا الشهرة ولا النجاح استطاعا أن يخمدا جذوة الحسد الذى ينهش قلبه ازاء صاحبه الذى كان يقل عنه مركزاً ومالاً ولكنه كان أكثر حظاً من حب الناس وقبولهم . الرواية هى قصة مشكلة الحسد التى افتتحت بها قصة البشر على ظهر الأرض ، هى قصة هابيل (وآبل ليس الا صورة هذا الاسم فى الاسبانية) وقابيل التى لا يزال الانسان يجددها ويعيد تقديمها حتى اليوم فى مختلف الأشكال والصور ، وقد اتخذت فى اسبانيا بالذات على طول تاريخها أبعاداً مأساوية ، فقد كانت من مظاهرها المدمرة تلك الفردية التى طالما الح عليها مفكرو جيل ٩٨ ورأوا فيها سرا من أسرار عظمة اسبانيا وبلاء جر عليها أوخم العواقب فى الوقت نفسه . ولاونامونو فى مقدمة هذه الرواية صفحات رائعة عن الحسد باعتباره عاملاً موجهاً للنفسية الاسبانية على مر العصور . ويدهشنا فى هذه الصفحات مدى الاتفاق بين مضمونها وبين ما كتبه المفكر الاندلسى العظيم **ابن حزم القرطبى** (ت سنة ٤٥٦ هـ . / ١٠٦٣ م .) فى صفحات سبق اليها مفكرنا بنحو تسعة قرون ، وتحدث فيها عن الحسد باعتباره موجهاً للحياة فى البيئة الأندلسية بالذات (٢٨) .

اما رواية « العمة تولا » فهى قصة الامومة الخالدة عند المراة . ورواية « ضباب » عمل ادبى نمطى لجيل ٩٨ ، فهى تمثل فقد الارادة ـ وهذا موضوع أكثر كتاب الجيل المذكور من معالجته ـ والسلبية والفشل ، وتفاهة تلك الحياة اليومية الرتيبة ، و « القرف » منها . ولكن الى جانب ذلك نرى هنا نظرية اونامونو فى الرواية مائلة فى صفحاتها الأخيرة . وذلك اننا نجد قرب نهايتها كيف ينهض البطل « اوجستو بيريث » لكى يلتقى بالمؤلف ـ اى ميجيل دى اونامونو نفسه ـ ،

---

(٢٨) انظر رسالة ابن حزم القرطبي فى فضل الاندلس ، وقد نقلها المقرى فى نفح الطيب ، نشر دار صادر ، بيروت ١٩٦٨ ، بتحقيق الدكتور احسان عباس ، المجلد الثالث ص ١٦٦ ـ ١٦٧ حيث يقول : « واما جهتنا فالحكم فى ذلك ما جرى به المثل السائر « أزهد الناس فى عالم أهله » ، وقرأت فى الانجيل أن عيسى عليه السلام قال : « لا يفقد النبي حرمته الا فى بلده » ولا سيما أهل اندلسنا فانها خصت من حسد أهلها للعالم الظاهر فيهم الماهر منهم واستقلالهم كثيراً ما يأتي به واستهجانهم حسناته وتتبعهم سقطاته وعثراته ، وأكثر ذلك مدة حياته باضعاف ما فى سائر البلاد ، ان اجاد قالوا : سارق مغير ، وان توسط قالوا : غث بارد وضعيف ساقط ، وان باكر الحيازة لقصب السبق قالوا : متى كان هذا ؟ ومتى تعلم ؟ وفى اى زمان قرأ ؟ ولامه الهبل ! .. » .

فيدور بينهما حديث يذكرنا بما سنراه بعد ذلك في مسرح بيرانديللو (٢٩) ، اذ يستشير اوجستو بيريث خالق شخصيته في عزمه على الانتحار ، فيمنعه المؤلف من ذلك ولكنه يحكم عليه بالموت على كل حال . غير ان البطل اصبح الآن متشبثاً بالحياة ، فيثور ويتمرد على من وهبه تلك الحياة ، ونرى هذا الصراع الغريب بين الحياة والموت والوهم والحقيقة في كلمات بطل الرواية التي يوجهها للمؤلف :

« انت لا تريد ان أكون انا انا ... انت لاتريد لي الخروج من هذا الضباب . انا اريد أن أعيش ... أعيش ... أعيش ! ... ان ارى نفسي ، وأن أسمع نفسي ، وأن احس نفسي ... أن أشعر بالألم وان أحيا كينونتي . ألا تريد لي ذلك ؟ أيكون عليّ ان أموت وهماً كما عشت وهماً ؟ اذن فاسمع يا خالقي يا سيد ميجيل :انت كذلك ستموت مثلي ، ستعود أنت أيضاً الى الوهم الذي منه اتيت . ستموت انت ، ستموت على الرغم منك ، وسيموت كل من يقرأون قصتي ... الجميع ... الجميع ... الجميع ! ... ان يبقى منهم احد ! ... انا أقول لك ذلك ... انا اوجستو بيريث ، ذلك المخلوق الوهمي الذي اوجده خيالك ، غير اني لا ازيد في وهميتي على احد منكم ، فانا مثلكم أنتم تماماً ، وانت لا تختلف عني في شيء ! ... انت – يا خالقي – لا تزيد عن كونك مخلوقاً وهمياً آخر ، وقراؤك أيضاً مخلوقات وهمية لا تزيد في شيء عليّ انا ... على اوجستو بيريث ضحيتك التي كتبت عليها الموت ! ... » .

وقد اثارت هذه الرواية ثائرة النقاد التقليديين ، اذ لم يستطيعوا أن يفهموا ما يرمي اليه اونامونو من اشارة الى كون هذه الحياة ضرباً من اللغو والعبث والوهم ، ومن نظرة يستحق معها المفكر الاسباني الكبير أن يجعل في طليعة المبشرين بما أصبح يدعى الآن « مسرح العبث » – وما هو في الحقيقة من العبث في شيء ، بل هو الجد كله – ، واقبل عليه هؤلاء النقاد يتهمونه بانه خرج على تقاليد الكتابة الروائية وكسر قوانينها المتواضع عليها وبأن روايته تلك لا يجوز أن تعد من الرواية في شيء ، وقبل اونامونو تحديهم في سخرية واستخفاف ، فسلم لهم بأنه لا يكتب

---

(٢٩) كان اونامونو وبيرانديللو متعاصرين وتوفيا في سنة واحدة (عاش الأديب الصقلي لويجي بيرانديللو Luigi Pirandello بين سنتي ١٨٦٧ و ١٩٣٦) . ولهذا فلسنا نعرف على وجه التأكيد ما اذا كان أحدهما قد تأثر بالآخر ام كان لكل منهما اتجاهه المستقل . والغريب ان رواية « ضباب » لاونامونو واولى روايات بيرانديللو التي نرى فيها بوادر تجديده الثوري للمسرح ومبادىء نظريته في الفن ، وهي رواية « السيدة فرولا والسيد بونزا » وهي التي ترجمت الى الانجليزية بعنوان « انت على حق .. اذا كنت ترى ذلك Right are you if you think so » نقول ان الروايتين ترجمتا الى تاريخ واحد (١٩١٥) . ونحن نعرف ان بيرانديللو كان قد بدأ انتاجه الأدبي كاتباً واقعياً ، ثم تعاونت عوامل كثيرة في حياته منها الأزمات المالية التي تلاحقت عليه فيما بين سنتي ١٩٠٠ و ١٩١٨ واصابة زوجته بالجنون على أن تنتج ذلك التحول العميق في أدبه ، فادت به الى الاقتناع بسخف الحياة وعدم جدواها ووهميتها وامكان انقسام الشخصية البشرية الى حقيقتين كلتاهما ممكنة على حد سواء ، والى امكان تغير الشخصية بل واستحالتها الى شيء آخر ، مما يجعل الشخصيات الوهمية التي يبتدعها خيال الفنان أكثر حقيقة وأقل وهماً من الشخصيات « الحقيقية » الحية ، ونسبية الحقائق او ما نؤمن انه حقائق . ونحن نرى ذلك في المسرحية الاولى التي اشرنا اليها وكان قد كتبها قصة ثم حولها الى عمل مسرحي في ١٩١٧ . ونرى نظرية بيرانديللو في سخف الحياة البشرية ولغوها في روايته « قواعد اللعبة » (١٩١٨) والحدود غير الواضحة بين العقل والجنون في « انريكو الرابع » (١٩٢٢) والهوة الهائلة التي تحول بين تفاهم الأفراد في « ست شخصيات في البحث عن مؤلف » (١٩٢١) ومثل هذا المفهوم للحياة بحكم انه يقوم على متناقضات الحياة لا يمكن أن يعبر عنه في صورة منهجية ، ففلسفة العبث واللغو التي كان بيرانديللو من اول روادها لا بد أن تكون بدورها متناقضة متضاربة .

رواية (Novela) وانما يكتب (Nivola)وهو لفظ ساخر لا معنى ولا ترجمة له ، وانما هو كلمة اخترعها مفكرنا اختراعاً ، وكأنه «كاريكاتير »لمفهوم النقاد من لفظ « الرواية » .

وبعد ، فقد كان اونامونو هو فحل ذلك الجيل المسمى بجيل ٩٨ وممثله الأكبر ، واذا لم يكن قد أولى الفن الروائى كل اهتمامه اذ شغلته عنه نواحى نشاطه الجم الخصيب فانه قد ترك فى هذا الفن أيضاً صفحات خالدة هز فيها الأذهان بقوة وعنف وأخرجها من الرتابة والتبلد ، وفنه القصصى يعد من أول ردود الفعل العنيفة ضد المذهب الذى كان سائداً فى الرواية وهو المذهب الواقعى الطبيعى ، وأبرز المحاولات الثورية لاخراج الفن القصصى من رتابة الطبيعيين وضيق افقهم المتزايد الى عالم وأسع يفسح فيه المجال لمعالجة المشكلات الفكرية والفنية بشكل فلسفى عميق . وهو فى الجملة خلاصة للثقافة الاسبانية وقمة من قمم الأدب الانسانى فى القرن العشرين (٣٠) .

• • •

آثـورين :

« **آثـورين** » Azorin ليس الا اسماً مستعاراً كان يستخفى من ورائه هذا الكاتب الفحل من أعلام جيل ٩٨ ، واسمه الحقيقى « **خوسيه مارتينث رويث** » José Martinez Ruiz (١٨٧٤ ـ ١٩٦٧) ، وكان مولده فى قرية من قرى شرق اسبانيا لا تزال تحمل اسمها العربى : « مُنْوَر » Monovar من أعمال لقنت Alicante احدى الموانىء المطلة على البحر المتوسط ، وكانت نشأته الاولى فى قرية اخرى من قرى هذه المنطقة هى « Yecla » التى عرفها العرب باسم « يكّة » التى اخرجت لنا على أيام الموحدين شاعراً ووشاحاً مشهوراً . وانما نبهنا الى ذلك لما نلاحظه من الأثر العميق الذى خلفته دائماً بيئة هذه المنطقة بجوها الدافىء البديع وريفها الخصب الأخضر وبساتينها الجميلة الوارفة التى يغمرها الضوء الساطع والألوان الزاهية على أدب شعرائها وكتابها فى القديم والحديث . هى منطقة كانت الطبيعة فيها كريمة مع أهلها فقدمت اليهم من خيرات البر والبحر كل ما يدفع الحاجة ويسر الناظر ويمتع النفس ويبعث فى الروح شعوراً من السكينة والراحة وحب الحياة وقوة الاحساس بالجمال . لأمر ما كانت هذه المنطقة على عهد الاسلام فى الأندلس هى التى أخرجت لنا طائفة من الشعراء والكتاب لم يتخذوا من أدبهم حرفة ولا مكتسباً ، بل أخذ بألباسهم جمال الطبيعة فوقفوا طاقاتهم الأدبية على وصفها وتمثلها والتعبير عن تجاوبهم مع ألوانها وأضوائها وظلالها سواء فى مظاهرها الكبرى أو جزئياتها الدقيقة الصغيرة ، من أمثال **ابن خفاجة وابن الزقاق وابن غالب الرصافى** . وسنرى فى أثورين وغيره من ادباء هذه المنطقة كيف يكون البيئة سلطان قاهر على الذين يعيشون فيها فتسم أدبهم بميسم واحد مع توالى العصور وتداول الدول وتباين اللغات والثقافات .

---

(٣٠) نشرت أعمال اونامونو الكاملة (ط . غرسيه بلانكو) فى ١٦ مجلداً فى سنة ١٩٥٨ .وانظر عنه بصفة عامة : Arturo Barea : Unamuno, 1952 وعن فنه القصصي بصفة خاصة انظر المقدمات التي كتبها لرواياته ، اذ فيها تحليل دقيق لمنهجه فى كتابة القصة ، بل انه أفرد لذلك كتاباً خاصاً بعنوان : Como se hace una novela « كيف تكتب الرواية » سنة ١٩٢٧ ، وانظر كذلك الفصل الطويل الذى اختصه بل ايوخينيو دى نورافي فى كتابه « الرواية الاسبانية المعاصرة » :

Eugenio de Nora : La novela espanola contemporanea, Madrid, 1962.

على أننا أشرنا من قبل الى أن من آثار نكبة١٨٨٩ علىادباءجيلها أنها وجهتهم الى «اكتشاف» أرض قشتالة مهد القومية الاسبانية ونواة اسبانياالاولى . ولم يكن أثورين بدعاً فى ذلك ولكن نظره الى قشتالة كان من خـلال هذه الحساسـيةالجديدة القديمة التى وهبته اياها بيئته الاولى . فعرفه النصف الأول من القرن العشرين وصافاً وناقداً يتأمل طبيعة اسبانيا وتاريخها الأدبى ، ويعيد النظر فيه ويقوم شخصياته الماضية منجديد تقويماً قد يكون فيه كثير من الذاتية ولكن فيه أيضاً طرافة وأصالة .

والى جوار ذلك كان لأثورين نشـاطه فىالكتابة الروائية ، ومن أول انتاجه فى هذا الميدان رواية « الارادة La voluntad » (١٩٠٢) ،وهى رواية يدل عنوانها على موضوعها فقد رأينا كيف ألح كتاب هذا الجيل على الحديث عن تلكالسلبية التى انقاد لها الشعب الاسبانى ازاء محنته والتى كانت فى نظرهـم نوعـاً من « فقدالارادة » والاحساس العميق بالفشل الذى يشل كل حركة . وفى هذه الرواية لا نكاد نجد أحداثاً ،وانما الذى يستغرق معظم صفحاتها هو الوصف : وصف المناظر الطبيعية ، ونصـوير الحياة التىتمضى فى المدن الصغرى بطيئة متثاقلـة . ولكن احساس الكاتب معلق بكلالتفاصيل الجزئية مهمابدت تفاهتها ، وهو يسكب على هذه التفاصيل من الحب وانتفاضة الشـعور ما يجذب نظرالقارىء ويستحوذ على اهتمامـه بكل سـكنة وحركة . وقد جعل أثورين مسرحها واحداثهاالبالغة القلة فى بلدة « يكّـة » التى قضى فيهـا سنوات صباه ، ولكنه قصد الى ان يتخذ من هذهالقرية رمزاً يقدم فيه خلاصة لكل مدن اسبانيا الصغيرة فى مستهل القرن العشرين ، تلك المدنالريفية النائية التى لا يكاد يحدث فيها شىء والتى تخلد الى حياتها الرتيبة الهادئة مديرة ظهرها لكلما يحيط بها وكأنها فى غيبوبة حالمة .

وقد أتبع أثـورين هذه الروايـة بكتابينآخرين : « أنتونيـو أثـورين » (١٩٠٣) ، و « اعتـرافات فيلسـوف صـغير Confesiones de un pequeno filosofo » (١٩٠٤) ، واسلوبه فيهما هو نفس اسلوبه فى روايته الاولى. وهو يضع نفسه محوراً رئيسياً للكتب الثلاثة ، فهى أشبه بسيرة ذاتية يحدثنا فيها عن سنواتطفولته وصباه ، ولكنه حديث يختلف فى اساوبه عما جرى عليه الواقعيون الطبيعيون فى وصفهممن موضوعية واهتمام بالطابع المميز لكل بيئة ، اذ ان أثورين ــ شأنه فى ذلك كشـأن كل كتابجيله ــ ذاتى فى كتابتـه ونحن نحس دائماً بما يفرغه من شعوره على الأشياء ، حتى انه ليتعاطفمعها ويكاد يتحد بها .

وهكذا نرى فى أثورين المصـور الانطباعىالذى يهتز كيانه أمام الأشياء التى تبدو فى الظاهر تافهة صغيرة ، فاذا بها تمثل أمامنا وكأنما دبتفيها الحياة . أثورين فى الحقيقة شاعر وان كان كل أدبه نثراً ، ونحن نحس بهذه الروح الشعريةفى الايقاع البطىء المنغم لوصـفه تلك الأشـياء الصغيرة ، ولننظر مثلاً الى هذه الفقرة التى نجدمن أمثالها كثيراً فى نثره :

« ساعة الحائط القديمة تحتل مكانها منالقاعة الواسعة ، وجدران القاعة مغطاة ببلاطات الزليج البيضاء والسوداء . لقد صحبت الساعةالقديمة برنينها الموقع الذى لا يكل أجيالاً من الناس : ثلاثة ... أو أربعة ... أو سـتة . ليست هذه الساعة مجرد آلة توقيت جامدة ، بل هى فرد من أفراد هذا البيت ، فهى ترافقالاسرة بدقاتها التى لا تنتهى ليل نهار ، وخلال كل لحظات الحياة ، وما أكثر ما شخصت اليهـا على طول قرنين من الزمان ــ أبصار الصـغار والكبار . أما الصغار فكانـوا ينظرون اليهـا فىفضول واعجاب ، وأما الكبار ففى حـزن لعله ممتزج بشىء من غضب . ربما كان لدى الصغاروهم ينظرون اليها شعور يهمس اليهـم : هذه

الحياة تتفتح أمامنا . ترى كم عدد الساعات التى قدر لهذه الآلة الدقاقة أن تسجلها لنا فيما نستقبل من حياة ؟ أما الكبار فلعلهم كانوا يفكرون : الحياة بالنسبة لنا تشرف على النهاية ! . . . ما أقل ما بقى لنا من ساعات الحياة فى رنات هذه الآلة ! . . » .

أثورين كما نرى يسكب شاعريته على هذه الأشياء الصغيرة ، وهو الأديب القوى الاحساس بالألوان والأصوات ، وهو يحسن اختيار الألفاظ المعبرة ، ولكن فى غير تأنق متعمل ولا بلاغية طنانة .

ونلاحظ فى نثر أثورين الحاحاً على مشكلة الخلود واحساساً قوياً بعنصر الزمن . وقد رأينا طرفاً من ذلك فى نفس الفقرة التى اقتطفناها من احدى رواياته . وفى « اعترافات فيلسوف صغير » نجده يحدثنا عن سنى طفولته الاولى فى قريته التى « يزيد فيها الوقت على حاجة الناس » ، غير أنه يذكر أنهم كانوا لا يكفون عن مساءلته وحسابه اذا عاد الى منزل اسرته متأخراً . ويعلق على ذلك قائلاً : « متأخر على ماذا ؟ ولماذا ؟ أى مهمة جليلة كانت تنتظر منا تأديتها حتى نحاسب على الدقائق مثل هذا الحساب العسير ؟ اى قدر خفى فرض علينا حتى يوجب علينا أن نتدبر لحظاتنا ونحكم تقدير انفاقها لحظة لحظة فى مثل هذه القرى الشهباء التى لا تند فيها حركة ؟ لست أدرى ولكن الذى أدريه هو أن تعبير « الوقت متأخر » الذى طالما سمعته فى طفولتى قد أصبح هو العامل الأساسى الموجه لحياتى ، وكلما نظرت الى الماضى تولانى قلق لا أعرف تفسيراً له . قلق من أننى تأخرت . . . تأخرت فى القيام بشىء لا أدرى ما هو ! . . . هو قلق رهيب وهم يجثم على صدرى كأنه حمى ، وأنا أرى تتابع لحظات الحياة تمر من بين يدىّ لحظة بعد لحظة » (٣١) .

وقد كان هذا الاحساس بوطأة الزمن وتسرب الوقت من حياة الانسان نتيجة لتشبث بالحياة . . . تشبث يدل على الحب رغم ما يجده المرء فيها من ألم . وظلت مشكلة الزمن ماثلة فى كل انتاج أثورين الخصيب طوال حياته التى كادت تتم قرناً من الزمان ، فقد كان آخر من مدت له الحياة من جيله اذ لم تأته منيته الا منذ بضعة سنوات ، فى سنة ١٩٦٧ (٣٢) .

• • •

بيوباروخا :

اذا كان اونامونو هو مفكر جيل ٩٨ ، وأثورين هو كاتبه الأول ، فان **بيوباروخا نيسى** Pio Baroja y Nessi (١٨٧٢ ــ ١٩٥٦) هو روائيه الأعظم بغير منازع ، وهو يعد كذلك من أبرز الكتاب القصصيين فى آداب اللغة الاسبانية كلها .

---

(٣١) من الطريف أن نلاحظ كيف تمثل قوة الاحساس بالزمن وبمشكلة الموت والفناء مرتبطة بالطبيعة ومظاهرها عند طائفة من شعراء الطبيعة العرب الذين عاشوا فى تلك المنطقة من شرق الأندلس (بلنسية واقليمها) ونضرب على ذلك مثلاً بقصيدة رائعة لابن خفاجة الشقرى (ت سنة ٥٣٣ هـ/١١٣٩ م) فى وصف الجبل تتردد فيها نفس المعاني التي ترد بكثرة فى نثر أثورين (انظر هذه القصيدة فى ديوان ابن خفاجة ، بتحقيق الدكتور السيد مصطفى غازى ، الاسكندرية سنة ١٩٦١ ص ٢١٦) .

(٣٢) نشرت أعمال أثورين الكاملة بين سنتي ١٩٥٩ و ١٩٦٣ فى مدريد . وانظر عنه :

L.S. Granjel : Retrato de Azorin, Madrid, 1958.

A. Krause: Azorin, the little Philosopher, University of California, 1948.

وانظر الفصل الخاص به أيضاً فى كتاب ايوخينيو دى نورا المذكور عن الرواية الاسبانية المعاصرة وكذلك كتاب ما رتينث كاتشيرو عن روايات أثورين :

José Maria Martinez-Cachero: Las novelas de Azorin, Madrid, 1960.

ولد بيوباروخا في احدى قرى سان سباستيان عاصمة اقليم جيبوثكوا ، فهو اذن باسكي مثل اونامونو ، غير أن تكوينه الثقافي كان مختلفاً عن تكوين صاحبه وبلديه ، اونامونو كان مفكراً فيلسوفاً غزير العلم واسع الاطلاع على ثقافات عصره فضلاً عن ألوان الثقافة القديمة ، أما بيوباروخا فقد كان هو الروائي الخالص الذى لم يخرج عن ميدانه أبداً ، وكانت معرفته بالتراث الاسباني القديم محدودة لا تقاس بتكوين اونامونو المتين . بل كانت دراسة باروخا الاولى لا تنبىء عما سيقدر له في مستقبله . فقد كان أبوه أحد مهندسي المناجم ، ودرس هو الطب وزاول المهنة فترة قصيرة ، كما أدار عمل مخبز كانت تملكه عمة له . على أنه سرعان ما انصرف عن هذه الأعمال ، فبدأ ينشر مقالات في الصحف في العقد الأخير من القرن التاسع عشر . وكانت شخصيته في هذه الفترة المبكرة من حياته تتميز بمزيج من الخشونة والسذاجة ، وكانت له آراء متمردة على الرغم من أنه كان في قرارة نفسه بورجوازياً . وتتضح نزعته الفردية وهوائيته المتقلبة في كتاباته التي ترجم فيها لنفسه . وينعكس طابع جيله على شخصيته في الحاحه على أن يصور نفسه متفردا لا تضمه وأهل عصره رابطة (فقد كان باروخا ممن أنكروا بشدة وجود ما يدعى باسم جيل ٩٨) ، وفي ثورته على المعالجة التقليدية للموضوعات المتداولة بين اهل عصره، وفي سلبيته بل واعراضه عن محاولة تفهم كثير من جوانب الماضي الاسباني وتراثه الحضاري القديم . وقد ظهر ذلك في كتاباته المبكرة التي نشير من بينها الى « شباب وأنانية Juventud egolatria » وفي « كهف الفكاهة La caverna del humorismo » ، ثم في « مذكراته » التي نشرها في سبعة مجلدات بأخرة من عمره تحت عنوان « من آخر منعطف للطريق Desde La ultima vuelta del camino » (بين سنتي ١٩٤٤ و ١٩٤٩) . وقد ذكر باروخا في هذه المذكرات أنه ــ على عكس كثير من آراء نقاده ــ انما كان يحمل في أطواء نفسه اتجاهاً رومانسياً كامناً . وقد يكون ذلك صحيحاً اذا فهمنا من الرومانسية لا ما فيها من رقة العاطفة والتهاب الوجدان ، وانما ما كانت تشتمل عليه من حدة الاعتداد بالـ « أنا » . . . بالذاتية المتحدية الجارحة .

كان باروخا رجلاً متشائماً في نظرته الى الحياة ، فوجه طاقته الى السخرية منها في مأساوية اليمة ، سخرية لم يخل فيها من تأثر بالمفكرين والروائيين الاوروبيين الذين سبقوه ، فقد كان كثير الاعجاب بالقصاصين الروس ولاسيما تورجينيف ودستويفسكي ومن الانجليز والأمريكيين بديكنز واجار الان بو ، وكان كثير القراءة للفلاسفة الألمان ولشوبنهاور ونيتشه بوجه خاص ، على انه كان مع هذه التيارات الرافدة لفنه اسبانياً أصيلاً لم يقلد أحداً ولم يخلف وراءه مذهباً أو مدرسة .

ومن أول أعماله الروائية التي تمثل اتجاهه حق التمثيل رواية « طريق الكمال El camino de la perfeccion » (١٩٠٢) التي يجمعه فيها بجيله توجيه اهتمامه الى قشتالة وبيئتها وتاريخها القديم ، فمسرح الرواية هو طليطلة عاصمة قشتالة التي استقر فيها المصور العظيم « الجريكو El Greco » (أحد أعلام العصر الذهبي في القرن السادس عشر) ، واذا كان باروخا كما ذكرنا معرضاً عن الأدب الاسباني القديم اعراضه عن التاريخ الماضي كله فان ما يروعنا في هذه الرواية هو تفهمه العميق لفن التصوير القديم ، ففي هذه الرواية التي صور فيها مشاعر متناقضة من الحب الشهواني الجارف والحب الصوفي الرفيع نرى كيف ينبض في نفس المؤلف احساس غامر بالألوان ومشاهد الطبيعة القشتالية ، بل نرى فيها تأويلاً رائعاً لوحات الجريكو التي لا تزال تزدان بها متاحف طليطلة وكنائسها .

أما طريقة باروخا في معالجة رواياته فانها تقوم على ما يمكن أن يسمى « تطوراً حيوياً » في

شخصيات قصصه وأحداثها ، تطوراً نتابعه أثناءالقراءة ، فيبدو لنـا معه كما لو كنا نشـاهد القصاص وهو يرسم خطوط الرواية ويبرز سلوك شخصـياتها وتصرفاتهم ويكيف الأحداث على حسـب الاهتمام الذى تثيره فى نفس الناقد أوالمشاهد ، ولكن مجموع هذه الأحداث بعيد عن تلك المتانـة والترابـط اللذين امتاز بهما أعلام المدرسة الطبيعية مثل فلوبير مثلاً ، وهو كذلك بعيد عن تلك الطاقة والمقدرة على الارتجال السريع التى نجدها عند جـالدوس . ونجد فى روايات باروخا حركة سريعة ، بل هى فى بعض الأحيان تباغت القارىء على غير توقع ، وهو فى هذا على على طرف نقيض مع زميله من أعلام جيل ٩٨ : أثورين ذى الايقاع البطىء والمتثاقـل . والروح التى تسرى فى قصصه ــ شأنه فى ذلك كشأن كل كتاب هذا الجيل ــ هى روح من التشاؤم المرير والسخرية القاتمة الدامية .

ويقول **ثيسر بارخـا** César Barja (٣٣) أحد نقاد باروخا ان رواياته أشبه ما تكون برحلة لعل أقل ما يهم فيها هو الهدف الذى توصل اليه ، وانما المهم هو الطريق فى حد ذاته ، فهو طريق رائع منير ، ونحن نرى المؤلف فيه وهو يحيى هذا ويودع ذاك ، ويقص علينا مغامرات ، ويناقش أفكاراً ، ويتحدث عن تأملات ، ويصف لنا مناظر ومشاهد ، ويروى لنا نوادر غريبة وحكايات من كل نوع .

ونلاحظ فى باروخا أيضاً اتجاهاً الى استبعاد كل ما يوحى بتلك البلاغية الطنانة التى كانت تميز اسلوب القرن التاسع عشر ، فهو يعمد الى المعنى عن أقصر طريق ، وهو يعترف بأنه ربما ورد فى كتاباته بغير قصد تعبير من تلك التعابير المشعرة بالتأنق والتفاصح ، فاذا كرر النظر فيما كتب أسرع بحذفه أو الاستبدال به بجملة بسيطة عارية من الزينة . وهذا هـو ما جعل **ترند** Trend يصف طريقة باروخا فى الكتابة بأنها « اسـلوب الرجل الذى يكتب وهـو لابس خفـاً منزلياً The style of a man in slippers » (٣٤) .

ولعل من أكثر انتـاج باروخا تمثيلاً لفنه وعصره روايتـه « شـجرة العلم El arbol de la ciencia » (١٩١١) ، اذ نرى فيهـا نظرة المؤلف الى الحياة من حوله ، والمشـاهد الاولى من الرواية تصور لنا جو مدريد وأوساطها المختلفة فى الوقت الذى أحاط بمحنة اسـبانيا وهزيمتها فى حربها مع الولايات المتحدة سـنة ١٨٩٨ . وبطل الرواية هو « أندريس اورتادو » الذى يكاد يكون خلاصة لجيل هذه الفترة ، فهو مثقف قلق حائر الروح يشهد تدهور الأحـوال أمام ناظريه ولكنه عاجز عن فعل أى شىء . وهو يعرف ما سـتؤدى اليه هذه الحـرب ويتنبأ بمصيرها ، فباروخا يظهره فى الوقت الذى توشك فيه الحرب على النشوب وقد وجه اليه سؤال عما اذا كان يرى أن اسبانيا سائرة الى الهزيمة فيجيـب : « لا الى هزيمـة ... ولكن الـى مجزرة ! ... » . غير أن أندريس اورتادو ــ الذى يمكن أن نستشف من ورائه باروخا نفسه ــ ليس رجلاً مجرداً من المشاعر الوطنية ، فهو يعبر على هذه الصورة الوحشية فى صراحتها الخشنة عما يراه من سـلبية النـاس فى مدريد بعد وقـوع الهزيمة :

« كان أكثر ما يغيظ أندريس هو عدم مبالاة الناس بما طرق اسماعهم من أنبـاء . فقد كان

---

(٣٣) Casar Barja: Libros y autoses modernos, Madrid, 1925.

(٣٤) J.B. Trend: Perez Galdos and the Generation of 1898 (A Picture of Modern Spain), Boston New York, 1921.

يعتقد أن الاسبانى اذا كان عاجزاً عن الاسهام فى العلم والحضارة فان شعوره القومى كان فوق مستوى الشبهات ، ولكن ها هو ذا يرى الآن كيف يخيب ظنه حتى فى هذا الأمل المتواضع . لقد وصلت الأنباء بتحطيم اسطول اسبانيا الصغير فى مياه كوبا والفيليبين ، ومع ذلك فقد ظل الناس يتسابقون الى المسارح وحفلات مصارعات الثيران كما لو لم يكن قد حدث شىء ! ... أما تلك المظاهرات التى سبقت الحرب وما تردد فيها من هتاف وصراخ فقد كانت أشبه بزبد البحر أو دخان القش ! ... » .

على هذا النحو من النقد اللاذع القاسى يتحدث باروخا على لسان بطل روايته عن أوضاع بلاده ، ولكنه نقد يشف عن روح قومية تسعى الى الاصلاح عن طريق الصراحة الخشنة والى البناء عن طريق الهدم . وكان هذا دأب جيل باروخا كله .

والحقيقة ان هذا النقد الذاتى الصارم ليس شيئاً جديداً فى تاريخ الفكر الاسبانى — ونحن حينما نتحدث عن هذا الفكر نضم اليه فى غير تردد الفكر الأندلسى العربى — فنحن نجد مثيلاً له على عهد الاسلام فى الأندلس لدى طائفة من المفكرين عاصروا محنة من أكبر محن الاسلام الاندلسى ، وهى الفتنة البربرية التى ذهبت بخلافة بنى امية فى الأندلس فى أوائل القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى) ... هذه الطائفة التى كان من اكبر أعلامها المؤرخ ابن حيان والمفكر ابن حزم والشاعر ابن شهيد هى التى يمكن ان نعتبرها جيل ٩٨ على عهد دولة المسلمين فى الأندلس . وقد أدى بهؤلاء شعورهم القومى وولاؤهم لبلادهم الى توجيه أقسى ضروب النقد لأوضاع امتهم على النحو الذى نراه عند هذا الجيل من المفكرين الاسبان بعد ذلك بثمانية قرون . ويكفى أن نورد من أمثلة هذا النقد الذى يتفق على نحو غريب مع عبارة باروخا التى اقتطفناها ما قاله ابن حيان القرطبى ، وقد ساقه أيضاً على لسان أمير قشتالة :

« كنا نظن أن الدين والشجاعة والحق عند أهل قرطبة ، فاذا القوم لا دين لهم ولا شجاعة فيهم ولا عقول معهم ، وانما اتفق لهم ما اتفق من الظهور والنصر بفضل ملوكهم (يعنى خلفاء بنى امية) ، فلما ذهبوا انكشف أمرهم » (٣٥) .

ومن هذا نرى كيف يكاد يكون رد فعل المفكرين والمصلحين فى اسبانيا ازاء الأزمات والمحن الكبرى واحداً على طول تاريخ هذه البلاد ، سواء فى تاريخها الاسلامى الوسيط ، أو المسيحى الحديث ! ...

ونعود الى رواية باروخا « شجرة العلم » فنلاحظ فيها ما سبق أن لاحظناه فى كل اهتمامات جيله من الحاح على تصوير قرى قشتالة الفقيرة الدكناء وما يضطرب فيها من مظاهر البؤس القابض للنفس وكأنه يرى فى هذه القرى رمزاً لاسبانيا كلها .

غير ان عالم باروخا القصصى لم يقتصر على امثال هؤلاء الأبطال المتشائمين المنطوين على انفسهم ، العاكفين على انتقاد أحوال بلادهم فى سلبية مريرة ساخرة ، بل نرى لديه أيضاً

---

(٣٥) انظر ابن عذارى المراكشي : البيان المغرب ، بتحقيق ليفي بروفنسال ، باريس ١٩٣٠ ، المجلد الثالث ص ٩٠ . وانظر تعليقنا على هذه العبارة فى مقدمة كتاب المقتبس لابن حيان ، بتحقيق محمود علي مكي ، نشر المجلس الأعلى للشئون الاسلامية ، القاهرة ١٩٧١ ، ص ٩٢ وما بعدها .

شخصيات قوية العزيمة متدفقة الحركة، ونضرب لها مثلاً بشخصية « أيوخينيودى أبيرانيتا Eugenio Aviraneta » الذى جعله بطل سلسلة من الروايات التاريخية . وضع لها عنواناً معبراً : « مذكرات رجل دائب النشاط Memorias de un hombre de accion » ، وشخصية هذا البطل تاريخية منتزعة من الواقع ، فقد كان من أبطال حرب الاستقلال التى اضطلعت بها العصابات الوطنية الاسبانية ضد جيش نابوليون بونابرت فى مطلع القرن التاسع عشر ، وكان مغامراً شجاعاً متحرر الآراء ، اشترك بعد حرب التحرير فى الحروب الأهلية المعروفة باسم «الحرب الكارلية» . ونرى باروخا فى هذه السلسلة يعالج موضوعاً تاريخياً سبق أن عالجه بيريث جالدوس فى مجموعته الضخمة « الأحداث القومية » التى سبق أن تحدثنا عنها ، اذ أن أبيرانيتا المذكور قد جاء ذكره فى « أحداث جالدوس » وان كان بشكل عارض . ولعل من المفيد ان نقف على الفرق بين الروائيين المشهورين فى معالجتهما لهذا اللون من الفن القصصى التاريخى ، وذلك على ما أوضحه باروخا نفسه :

« لست أرى بين مجموعتى هذه ومجموعة جالدوس من المشابه الا ذلك المظهر الخارجى الذى يقتضيه تشابه الموضوع والحديث عن نفس العصر . أما فيما عدا ذلك فطريقتانا مختلفتان كل الاختلاف : جالدوس تناول التاريخ لرغبته فيه وايثاره له ، أما أنا فقد كانت معالجتى لجانب منه راجعة الى اهتمامى الخاص باحدى شخصياته . وجالدوس اختار تلك اللحظات البارزة من حياة شعبنا لكى يؤرخ لها ، أما انا فقد كان عليّ أن أقنع بما قدمته لى تلك الشخصية من أحداث . ومفهومى من التاريخ يختلف عن مفهومه ، فهو يصور اسبانيا كما لو كانت اقطاعاً منعزلاً متفرداً فى العالم لا صلة له بما حوله ، أما انا فقد رأيتها بكل ما كان يدور فيها من صراع بين محافظيها وأحرارها وثيقة الصلة بما يجاورها ، ولا سيما فرنسا ، ثم ان جالدوس يوحى الى القارىء بأن اسبانيا على عهد حرب الاستقلال كانت بعيدة كل البعد عن اسبانيا الحاضرة ، وفى رأيى انها لم تكد تتحول عما كانت عليه آنذاك ، ولا سيما فى الريف » (٣٦) .

ويطول بنا الحديث لو حاولنا الكلام بمزيد من التفصيل عن الانتاج الخصب الغزير لبيو باروخا ، فقد ظل هذا الروائى الكبير ــ أشهر قصاصي اسبانيا خلال النصف الأول من القرن العشرين ــ مواصلاً للكتابة حتى سنة ١٩٤٩ ، وهو يُعد بغير شك حامل لواء الرواية الاسبانية بعد بيريث جالدوس . واذا لم يكن قد خلف مذهباً أو مدرسة فان أثره واضح فى جميع القصاصين الذين أتوا بعده الى اليوم ، ورواياته لا تزال حتى الآن غذاء أساسياً لكل الأجيال الجديدة من الروائيين (٣٧) .

● ● ●

(٣٦) تتألف هذه المجموعة من عدد كبير من الروايات نشرها باروخا بين سنتي ١٩١٣ و ١٩٢٨ ، وللمؤلف تعليقات قيمة على هذه الروايات اجتزانا منها بتلك الفقرة الواردة هنا ، وهى متضمنة فى كتابه « صفحات مختارة Paginas esogids. » ط . مدريد سنة ١٩١٨ ص ٣٧١ .

(٣٧) نشرت أعمال باروخا الكاملة فى مدريد بين سنتى ١٩٤٦ و ١٩٥٢ . وقد كتبت حول هذا الروائى دراسات كثيرة من أحدثها كتاب المؤلف الروائى خوان اربو عن « بيو باروخا وعصره » وكتاب بايثا عن « باروخا وعالمه » :

Juan Arbo : Don Pio Baroja y su tiempo, 1964.

F. Baeza: Baroja y su mundo, Madrid, 1962.

رامون دل فاى انكلان :

لا شك فى أن **رامون دل فاى انكلان** (١٨٦٩ــ ١٩٣٥) من أكثر شخصيات الأدب الاسبانى الحديث طرافة وأصالة واثارة للاهتمام ، وكان أول مظاهر الغرابة فيه شكله وهيئته بلحيته الكثة الطويلة التى كانت تسترسل على صدره حتى ليبدو وكأنه أحد أنبياء العهد القديم ، ثم غرابة أطواره وبوهيميته وغرامه بكل ما يخرج على المألوف المعتاد .

ولو أننا نظرنا الى حياة فاى انكلان بالنسبة لمعاصريه لوجدنا أنه يستحق أن يُسلك فى مجموعة الادباء المعروفين باســم جيل ٩٨ ، فقد كان ــ باستثناء اونامونو ــ أكبر هذه الطائفة سناً . غير أنه اذا كان قد جمعته بهؤلاء المفكرين والادباء رغبة فى التجديد فانه كان يختلف عنهم اختلافاً بيناً فى موقفه ازاء قضايا الأدب والنقد وفى الألوان الأدبية التى كانوا مغرمين بمعالجتها ، وأخيراً فى اسلوب الكتابة وطريقتها .

ففاى انكلان كان شاعراً فى المقــام الأول ، واذا كان قد أسهم بعد ذلك فى الأدب المسرحى والقصصى فانه لم يحاول أن يقــف موقفاً نقدياً واضحاً من قضايا عصره ، فيكتب فيها مجموعة من المقالات كما فعل كل أعلام جيل ٩٨ . وقد بدأ انكلان نشاطه الأدبى منتمياً الى تلك المدرســة الشعرية التى ولدت فى أواخر القرن التاسع عشر على يد الشاعر الأمريكى النيكاراجوى روبن داريو والتى عرفت باســم « المدرســة الحديثــة El Modernismo » . بما فيهــا من اهتمام فائق بالاسلوب وصقل التعابير وتوليد الصــور والاهتمام بجرس الكلمات وموســيقيتها . وان كان بعد ذلك قد تطور بهذا الاتجاه وانفرد باسلوب متميز أصيل .

على أن ما يهمنا هنا ليس هو رامون الشاعر وانما الروائى ، وفى رواياته كما فى شعره يبدو لنا الفارق بين اسلوبه الأول الذى كان يجرى فيه على النهج الحديث من اهتمام بالاسلوب والصــور الفنية والتعبد باللفظ وموسيقاه ، نرى ذلك فى تلك الرباعية النثريــة التى ســماها المؤلف « السوناتات الأربع Las cuatro sonatas » ، وقد وزعها على الفصــول الأربعة : الخــريف (١٩٠٢) ، الصيف (١٩٠٣) ، الربيع (١٩٠٤) ، الشتاء (١٩٠٥) . وبطل هذه المجموعة شخصية غريبــة دعاها المؤلــف « المركيــز دى برادومين El marqués de Bradomin » ووصفه فيها بأنه « دميم الطلعة ، كاثوليكى ، عاطفى » وهو فى الحقيقة صورة محورة لفاى انكلان نفسه . فقد كان مثله مزيجاً متناقضاً من التدين والحسية الشهوانية ، من الرقة والقســوة ، من العاطفية الشعرية والابتذال الســوقى . والرباعية تدور حول مغامرات هذا البطل الغراميــة الذى كان أشبه بكازانوفا جديد .

غير أن فاى انكلان فى طموحه الى الســمو بفنــه كان لا يفتأ يبحث عن ألــوان جديــدة من الأصالة سواء فى شعره أو نثــره . ولهذا فاننا نجده يتجه الى اســلوب جديد تخفف فيــه من تكلف المدرسة الحديثة وافتتانها فى الصــياغة والصقل وعمل فيه على أن يكــون تعبيره أكثــر تلقائية وحيوية . وهذا الاســلوب الجديد هو الذى نلاحظه فى المرحلة الثانية من فنه الروائى . وأهم ما يمثلها روايته التى أدارها فى أحد بــلاد أمريكا اللاتينية (وهى المكسيك التى زارها المؤلف مرتين) : « تيرانو بانديراس » ، ثم مجموعته التى أطلق عليها اسم « الحلبة الايبيرية » .

أما « تيرانـو بانديراس » (١٩٢٦) فهي قصة أحد الثوار الأمريكيين (وهو يشير بغير شك الى الثورة التى قام بها البطل المكسيكى بانتشوفيا Pancho Villa ذو الشهرة الاسـطورية) . وهى رواية غنية بوصف مشاهد الطبيعة وبالأحداث العنيفة الدامية وبالمفردات التى اراد المؤلف فيها أن يوهمنا انها الاسبانية التى يتكلمها ذلك الشعب الأمريكى وان كانت فى الحقيقة من صـنع فاى انكلان نفسه مقلداً بها طريقة المكسيكيين فى الكلام . ومع ذلك فان هناك نقاداً كثيرين من المكسـيك وغيرها من بلاد أمريكا اللاتينية يشهدون بأن هذه الرواية هى خير ما ألفه كاتب من خارج منطقتهم تصويراً للبيئة الأمريكيـة ونفسـيات أهلهـا ومشاعرهم وحياتهم .

وتبدو شخصية فاى انكلان فى هذه الرواية بارزة مميزة ، اذ نجد فيها ما نجده أيضاً فى شعره ومسرحه من سخرية دامية مأساوية ومن مبالغات كاريكاتورية تستحيل فيها الأحجام والأبعاد عما هى عليـه فى الواقع ، وتتفجر فيهـا العواطف والشهوات على نحو بالغ العنف . ويكفى أن نذكر لاعطاء فكرة عن هذا الجو العنيف المخضب بالدماء فى تلك الرواية أن « تيرانو بانديراس » فى نهايتها بعد مغامراته الكثيرة وحينما رأى كيـف ضيقت قوات الحكومة عليه الحصار اذا به يصـعد الى حيث كانت ابنته ، فيجرها من شعرها ويغمض عينيه ويطعنها بخنجره خمس عشرة طعنة قبل أن ينتحر هو قائلاً انه يؤثر ذلك على أن يتركها لكى يعبث بها خصومه .

واما مجموعة « الحلبـة الايبيرية El ruedo iberico » فتضم عملين روائيين : « بلاط الأعاجيـب La corte de los milagros » و « ليَحْيَ سـيدى Viva mi dueno » (١٩٢٧ ــ ١٢٩٨) ، وفيهما يصور اسبانيا خلال السنوات الأخيرة من عهد الملكة ايزابيل الثانية ، فبلاط هذه الملكة هو المقصـود بعنوان الحلقة الاولى . وطبيعى أن ننتظـر من هذا الشـاعر الساخر معالجة لتلك الموضـوعات التاريخية مختلفة كل الاختلاف عن معالجة بيريث جالدوس فى « أحداثه القومية » ، فهو يقدم لنا عالماً صارخ الألوان احالته ريشـة الكاتب الى مجموعة من اللوحات الكاريكاتورية ذات السخرية القاسية المرة ، حيث تصبح الشخصيات بين يدى المؤلف أشبه ما تكون بدمى مسارح العرائس .

ولعل أهم ما فى نثر فاى انكلان هو طموحه الى أن ينفرد باسلوب تعبيرى خاص به فقد كان الناس فى أيامه بين طريقتين فى التعبير : خطاب المجالس العامة المتسم بما كانوا يعدونه فصاحة وبلاغة ، والحديث اليومى العادى . اما الأول فانه كان تكلفاً وجعجعة فارغة ، وأما الثانى فقد كان كلاماً مغسولاً لا جمال فيه ولا موسيقى ، وأتى فاى انكلان فحطم هذا وذاك وعلم الناس كيف يكتبون بفن ، مبتدعاً اسلوباً لم يستطع أحد أن يجاريه فيه وان كثر مقلدوه ، على أن الذى لا شك فيه هو أن نفوذه كان طاغياً على الأجيال التالية لـه (٣٨) .

●●●

---

(٣٨) نشرت أعمال فاى انكلان الكاملة فى مدريد سنة ١٩٤٥ . وانظر حوله .

F. Almagro: Vida y 18teratusa de Valle-Inclan, Madrid, 1943.

G. Diaz-Plaja: Las estéticas de Valle-Inclan, Madrid, 1965.

وانظر الفصل الخاص به فى كتاب ايوخينيو دى نورا الذى سلفت الاشارة اليه .

رامون بيريث دي أيالا :

تُعتبر شخصية رامون بيريث دي أيالا Ramon Pérez de Ayala (١٨٨١ — ١٩٦٢) من أهم شخصيات الجيل التالي لجيل ٩٨ . وقد ولد ودرس في اوفييدو عاصمة اقليم اشتوريش في شمال اسبانيا ، فهو بلدي لاثنين من كبار القصاصين عرضنا لهما من قبل : بالانيو فالديس والناقد المعروف « كلارين » الذي كان يعد من طلائع ذلك الجيل الثورى المجدد . وعلى هذا الأخير تلمذ بيريث دي أيالا وبروحه تأثر . ثم أعانت على صقله ووصله بالتيارات الأدبية في الخارج رحلاته الكثيرة في اوروبا ، اذ عمل مراسلا حربياً لبعض الصحف الاسبانية خلال الحرب العالمية الاولى ، ولما اعلنت الجمهورية الثانية في اسبانيا سنة ١٩٣٠ كان أيالا من كبار مناصريها ، فعين سفيراً في لندن سنة ١٩٣٢ ، ولما اندلعت الحرب الأهلية هاجر الى الأرجنتين واستقر في منفاه نحو عشرين سنة ، اذ لم يعد الى اسبانيا الا في سنة ١٩٥٥ ، وواصل بعد ذلك نشاطه في الكتابة ولكن انتاجه كان قليلاً خلال السنوات الأخيرة من حياته .

كان أيالا مثل أساتذة الجيل السابق متنوع الانتاج : كان شاعراً وقصاصاً وناقداً ، وعلى يده بثت نفحة جديدة من الحياة في الموضوعات التي عالجها جيل ٩٨ ، مع تأثر بالاتجاهات الأدبية والفكرية الجديدة التي ظهرت في اوروبا منذ مطلع القرن العشرين ، وأهمها الاتجاه الرمزى .

وفي فن أيالا الروائي مرحلتان متميزتان : الاولى التي كان فيها خاضعاً لنفوذ الواقعية التي كان جالدوس أعظم ممثليها ، ولكنها واقعية ترتسم على خلفية من المرارة والتشاؤم ، ويشيع فيها هذا الشعور المشترك بين ادباء جيل ٩٨ : الشعور بالمعنى المأساوى للحياة . وأهم أعمال بيريث دي أيالا خلال هذا الدور من حياته رواية « ظلمات في القمم Tinieblas en las cumbres » (١٩٠٧) (التي يبدو فيها الاستخفاف بالقيم الدينية والخلقية التقليدية ، ثم رواية اخرى اتخذ لها هذا العنوان الغريب : « ا. م. د. ج. A.M.D.G. » (١٩١٠) ، وفيها يصور لنا الحياة في دير من اديرة الرهبان اليسوعيين (الجيزويت) ، فيعرض لنا نماذج متنوعة مختلفة من هؤلاء الرهبان في سخرية لاذعة ومبالغات يشدد فيها الضغط على الألوان القاتمة منددا بالفساد الخلقي لكثير منهم . ولهذا فقد أثارت الرواية ثائرة رجال الكنيسة والمتزمتين . ومن روايات هذه الفترة أيضاً « جوابات أديرة وراقصات Troteras y danzaderas » (١٩١٣) ، وهي تدور في بيئة مدريد ، ويصور لنا فيها الوسط الأدبي في العاصمة الاسبانية مفرغاً سخريته على بوهيمية كثير من رجال الفكر والادب (والرموز هنا شفافة بحيث نستطيع أن نتعرف بسهولة على أشخاص الذين عمد المؤلف الى التهكم منهم من رجال الوسط الأدبي) . والرواية مفرقة أيضاً في التشاؤم ، اذ نرى البطلة التي يحبها الأديب المثقف لا تلبث أن تعرض عنه الى فتى لا نصيب له من الثقافة ولكنه استحوذ على اعجابها وبهر نظرها بكمال جسده ووسامته وقوة بدنه ، وينتهي الفشل بالأديب المثقف الى الانتحار .

أما المرحلة الثانية في حياة أيالا الأدبية فانه يبدو فيها أكثر نضجا وأعمق تفكيراً فهي نتاج هذه الثقافة الواسعة التي اتيحت له على مر السنين وبفضل رحلاته الكثيرة داخل اسبانيا وخارجها . ومن أهم الأعمال الروائية التي تمثل هذا الدور الجديد « تيجرى خوان Tigre Juan » و « أزمة شرف El curandero de su honra » (١٩٢٦) . وفيهما يعالج مسألة الشرف معالجة فكرية

سيكولوجية ، وقد كانت هذه المسألة مما شغل الكتاب الاسبان منذ أن اتخذها تيرسو دى مولينا Tirso de Molina (ت ١٦٤٨) موضـــوع مسرحينه الخالدة « دون خوان Don Juan » . ونرى هنا تحليلاً لمشكلات الحب والجنس والشرف باسلوب فيه كثير من الرمزية ، وفيما يتمثل ما أحرزه أيالا من تقدم فى فنه الروائى على مرحلته الاولى (٣٩) .

• • •

جابرييل ميرو :

والى هذا الجيل نفســه ينتمى الكاتب **جابرييل مــيرو** Gabriel Miro (١٨٧٩ — ١٩٣٠) ؛ وهو مثل بلاسكو ايبانيث واثورين من اهل منطقة شرق الأندلس المطلة على مياه البحر المتوسط . فقد ولد فى اوريولة (من أعمال لقنت على مقربة من بلنسية) . وعاش فى هذا الاقليم الفنى بخصبه وطبيعته الخلابة المشرقة التى تفغم الحواس . ومن جديد نرى هنا ــ كما رأينا من قبل فى الكاتبين السابقين ، بل وفى التراث العربى الأندلسى لادباء هذه المنطقة ــ أثر البيئة الطبيعية على من يولدون فى رحابها . وقام **ميرو** بدراســة الحقوق ، ولكن استعداده الطبيعى الذى أهلته له ملكاته كان بعيداً عن ميدان القانون ، بل نعرف أنه كان مشغوفاً بالرسم ، وقد تردد فى مستهل حياته بين احتراف التصوير والأدب ، وأخــيراً رأى فى هذا الميدان الأخير منطلقاً لتعبيره ، ولكن هوايته للفن التشكيلى بقيت غالبة عليه طول حياته وباشرت نفوذاً كبيراً على نثره الأدبى ، فأصبح فنان الكلمــة ، وأصبحنا نســتشف من قراءته شخصية المصور التى ظلت دائماً كامنة فى أعماق نفسه .

واذا كانت هناك متشــابه كثيرة تجمع بين مــيرو ومعاصره وبلديــه أثورين فى كونهما مــن أساتذة الفن النثرى الذى يُعنى عنايــة كبيرة بجمال الشكل وكمال الصورة ويهتم بالجزئيات الصغيرة والايقاع البطىء ــ فان بين الأديبين فروقاً واضحة : أثورين هو الكاتب المتنوع الثقافة والناقد النافذ النظــرة الذى يودع كل انتاجــه مبادئه الايديولوجية المشتركة بينه وبين جيله . أما ميرو فهو الفنان الخالص الذى لم يخــرج عن ميدان الرواية أو النثر الوصفى .

وميرو مثل أثورين فى عشقه للأشياء الصغيرة بتفاصيلها وجزئياتها ولا سيما فى الريف والمدن الصغرى وفى بثه الحياة فى هذه الأشياء ، ولكنه يزيد عليه فى تمثلها والامتزاج بهــا فى روحيــة متصوفة . وهذا من الفوارق بين الأديبين : الأول من جيل متشكك متشائم ، والثانى رجل عميق الايمان تملأ قلبه السكينة ويرف التفاؤل المشرق على روحه .

ويلح هذا الشعور الدينى العميق على ميرو فى كل انتاجه . ومن أبرزه كتابه « شخصيات آلام المسيح Figuras de la Pasion » (١٩١٦) حيث نرى صوراً قصصيــة للشخصيات التى اتصلت بالسيد المسيح . غير أن فلســطين التى صورها لنا فى هذه اللوحات القصصية ليست الا بيئة المؤلف بأشجارها ومياهها ونخيلها وشطآن بحرها وقراها وبلدانها الصغيرة . ونحس فى كل هذه المشاهد بالقدرة التصويرية التى كانت تبدو فى هواية ميرو المبكرة للرسم ، ولا سيما فى قــوة

---

(٣٩) نشرت أعمال بيريث دى أيالا الكاملة فى ثلاثة مجلدات فى مدريد سنة ١٩٦٤ .

انظر عنه كتاب ايوخينيو دى نورا عن الرواية الاسبانية المعاصرة ، وكذلك :

ıNoma Urrutia: De "Troteras" a "Tigre Juan": Dos grandes temas de R. Ferez de Ajala Madrid, 1960.

الاحساس بالألوان والظلال ودرجاتها ، ثم بالتدين الساذج ، تدين أهل الريف الاسبانى الذى ينظر اليه أديبنا فى كثير من التقدير والعطف . وفى هذه الصفحات نجد ما يذكرنا بأدب الشاعرين الفرنسيين المعاصرين لميرو : فرانسيس چام Francis Jammes (١٨٦٨ — ١٩٣٨) وبول كلوديل Paul Claudel (١٨٦٨ — ١٩٥٥) .

وفى سائر روايات ميرو نلمس هذا الاتجاه ، ولا سيما فى روايته « أبونا القديس دانيال Nuestro Padre San Daniel » (١٩٢١) و « الاسقف الأبرص El obispo Leproso » (١٩٢٥) حيث نرى كيف تتحول واقعية الجيل السابق فى يد ميرو الى ضرب من المثالية التى هيأه لها تدينه العميق (٤٠) .

• • •

فرنانديث فلوريث :

ومن رجال هذا الجيل ايضاً الكاتب والروائى الفكاهى « **ونثلاو فرنانديث فلوريث** Wenceslao Fernandez Florez » (١٨٨٦ — ١٩٦٤) ، وهو من جليقية الاقليم الذى أخرج لنا من قبل روائية عظيمة هى اميليا باردو بازان وشاعراً روائياً فذاً هو فاى انكلان . وكان صحفياً وقصاصاً لم ينقطع عن الكتابة طوال حياته التى امتدت قريباً من ثمانين عاماً . وكان خلال السنوات الأخيرة من الكتاب الذين تتسابق على عرض انتاجهم شاشات السينما والتليفزيون .

وقد بدأ حياته الأدبية متأثراً باونا مونو وفاى انكلان ومن القصاصين الأجانب بالبرتغالى **ايسا دى كيروز** Eca de Queiros (١٨٤٣ — ١٩٠٠) وكان من أعلام المذهب الطبيعى فى بلاده وبالانجليزى ديكنز والروسى اندريف . والى هذه الفترة من حياته ترجع روايته « الأعمدة السبعة Las siete columras » (١٩٢٦) التى تنطلق من مفهوم طريف ولكنه مفعم بالتشاؤم : هو أن الخطايا السبع انما هى « الأعمدة السبعة » التى يقوم عليها بناء المجتمع . وقد بدا فى كتابات فرنانديث فلوريث منذ هذه الفترة المبكرة من حياته ميله الى الفكاهة والسخرية وان كانت تشيع فى نثره ايضاً روح غنائية شعرية كانت من نتاج بيئته الجليقية الرطبة والخضراء .

وقد لزم فرنانديث فلوريث اسبانيا خلال الحرب الأهلية ، وكان يمينى الاتجاه ، فارتبط من الناحية الايديولوجية بالفريق المنتصر ، وظهر ذلك فى كثير من رواياته وقصصه القصيرة التى اشتق موضوعاتها من الحرب أو الصراعات الحزبية التى سبقتها ، وسخر فيها سخرية لاذعة من النظام الشيوعى الذى سيطر على اسبانيا انتصار « الحركة الوطنية » . ومن انتاجه المصور لهذه الناحية « جزيرة فى البحر الأحمر Una isla en el mar rojo » (١٩٣٩) ، ثم « الرواية رقم ١٣ La novela numero 13 » (١٩٤١) . وفى الاولى لا يعنى بالبحر الأحمر ما يفهم من ظاهر التعبير ، بل هو يعنى بحر الشيوعية الذى طم حتى أغرق كل انحاء البلاد ، وبالجزيرة فيه تلك السفارات الأجنبية التى كانت آخر ملاذ يلجأ اليه الهاربون من النظام الشيوعى ، ولهذا فان الرواية تعتبر وثيقة حية لمغامرات اولئك اللاجئين السياسيين وحياتهم القاسية فى تلك السفارات .

---

(٤٠) نشرت اعمال جابرييل ميرو الكاملة بين سنتى ١٩٤٥ و ١٩٤٧ ، ثم فى ١٩٥٣ (دار نشر أجيلار) ، وانظر عنه .
R. Vidal: Gabriel Miro, Le style et les moyeno d'expression, Bordeaux, 1964.
Salvador de Madariaga: "Azorin", Gabriel Miro, 1922.

وتمتلىء الرواية بصور مريرة للجوع والخوف والارهاب وان كانت تلمع خلالها ومضات انسانية من الرقة والأمل وتخفف من قسوة مشاهدها تلك الفكاهة الرقيقة التى ميزت كاتبنا فى كل انتاجه . أما « الرواية رقم ١٣ » فهى كذلك تتناول حياة اسبانيا تحت الحكم النسيوعى ، ولكنها أقرب الى الدعاية السياسية المتحيزة واقل قيمة فنية من سابقتها .

وقد نشر فرنانديث فلوريث بأخرة من حياته رواية اخرى تعتبر من أروع انتاجه وهى « متاعب المخبر السرى رنج Los trabajos del detective Ring » (١٩٦١) . وفيها سخرية بديعة من مغامرات هذا المخبر السرى الانجليزى فى اسبانيا الماركسية . ومحور الرواية هو أن جواداً انجليزياً من خيل السباق الأصيلة كان قد فقد خلال الفوضى التى سببتها الحرب الأهلية . وانتدبت السلطات البريطانية ذلك المخبر السرى النشيط « رنج » للبحث عن الجواد واستعادته ، اذ كان الحصان السعيد لازمة بالغة الخطر من لوازم هيبة الامبراطورية البريطانية واسم بريطانيا العظمى . ويمضى المخبر الهمام فى بحثه المضنى بنشاط وهمة وتقدير للتبعة الكبرى الملقاة على عاتقه ، وفى الوقت نفسه ببرود انجليزى أصيل ، اذ هو لا يلقى بالاً الى ما يدور من حوله : الرجال يقتتلون فى عرض الطرقات ، والنساء تنتهك أعراضهن ، والأطفال يموتون جوعاً ، ولكن المخبر الانجليزى لا يهمه شىء من ذلك ، فهو يواصل البحث عن حصانه ويتقصى أخباره حتى تظهر فى النهاية الحقيقة الرهيبة : وهى أن الحيوان النفيس قد ذبح وأكل لحمه الجائعون فى غمرات الحرب ، بل واشترك معهم المخبر « رنج » نفسه فى التهام نصيب من لحمه (٤١) .

• • •

الجيل الطليعى :

رامون جومث دى لاسرنا :

فى مستهل القرن العشرين يظهر جيل من الادباء فى اسبانيا تواق الى التجديد ولكنه حائر لا يعرف الى أن ينتهى به طموحه الى الاتيان بشىء لم يسبق اليه . وقد كان معظم هذا الجيل من الشعراء : شعراء بدأوا طريقهم متفرعين اما عن المدرسة الحديثة التى كان رائدها روبن داريو (توفى فى ١٩١٦) أو عن الرومانسية الجديدة مثل خوان رامون خيمينث (الحاصل على جائزة نوبل سنة ١٩٥٦) خلال المرحلة الاولى من حياته الشعرية .

هذا الجيل هو الذى عرف فى تاريخ الشعر الاسبانى باسم جيل الطليعة Generacion de vanguardia ، وقد كان غنياً بشعرائه ، ولكن أثره فى الفن القصصى اقتصر أو كاد على شخصية واحدة تعد اكثر شخصيات الأدب الاسبانى المعاصر طرافة واثارة للاهتمام ، ونعنى به **رامون جومث دى لاسرنا** Ramon Gomez de la Serna (١٨٩١ ـ ١٩٦٣) . وكان من مدريد من اسرة كثر فيها المفكرون والكتاب . وكان غريب الأطوار متناقض الطباع كثيراً ما يخلد الى العزلة ، وان كان ملاحظاً دقيقاً لا يفتأ يرقب سير الحياة من حوله ، ثم لا يلبث أن يخرج من مخبئه ليختلط بالناس أو يتردد على المنتديات الأدبية أو يواجه الجماهير فى محاضرات غريبة تكون منصته فيها كرسياً من كراسى « السيرك » الطائرة أو ظهر فيل أبيض أو ما أشبه ذلك من نوادره و «تقاليعه» الغريبة .

---

(٤١) نشرت أعمال فرنانديث فلوريث الكاملة (ط . أجيلار) فى مدريد سنة ١٩٤٥ ـ ١٩٤٧ ، وانظر عنه وعن فنه القصصى كتاب بالبوينا برات : تاريخ الأدب الاسبانى ٥٥٤/٣ ـ ٥٥٦ ، وكتاب أنتونيو ايجليسياس لاجونا ص ٤٨ ـ ٥٠ .

ورامون جـومث دى لاسرنا مبتكـر للونجديد فى الأدب الاسبانى أطلق عليه اسماً ابتدعه ابتداعاً هو « جريجيرياس Gregueria » وهواسم لا سبيل الى ترجمته بشكل مقبول ، وقد ترجم الى الفرنسـية بلفـظ Criailleries والىالايطالية بكلمة Schimazzi ، وهما ترجمتان لم يرضهما المؤلف . وهذا اللون الجديد جمل قصيرةلا يتجاوز كلمنها سطوراً ولا يربطبينها موضوع، وهى تعبير عن فكرة أو خاطرة تعن للمؤلف ، وكثيرمنها لا يزيد على تشبيهات أو تعابير مجازية افتن فى توليد صورها أو تلاعب فيها بالألفاظ على نحويذكرنا بكثير من مقطوعاتن الشعر الأندلسى أو تلك القطع الصـغيرة المترعة بالحكمة ممـا نـراه فىلزوميات أبى العـلاء المعـرى ، وان كان الكاتب المدريدى لم يقصد الى هدف فلسفى أو وعظى ، وانما كانت غايته فنية قبل كل شيء .

وكان جومث دى لاسرنا فياض القريحة ،آية فى خصوبة الخيـال والقدرة على الارتجال ، وكان مشاركاً فى كثير من الفنون الأدبية فقد الفللمسرح روايات اتجه فيها الى الرمزية ، وكتب كثيراً فى النقد وعدداً هائلاً من التراجم والسير .

ومن أشهر أعمالرامونالروائية « الراسترو El Rastro » (وهو سـوق فى مدريد القديمة خاص بالعاديات والأشـياء القديمة) (١٩١٨) ونجد فيها تصويراً رائعاً للأحيـاء الفقـيرة فى مدريد ، تصويراً يجمع بين دقة الملاحظة التىتجعله قادراً على تمثيل الواقع ، ولكن بغير أن يتحلل من هذه الشاعرية والفكاهـة التى ترفدائما على نثره . ومن رواياته التى تدور كذلك فى جو مدريد « مصارع الثيران كاراتشو El torero Caracho » (١٩٢٦) ، وفيهـا صفحات بديعة من أجملها وصفه لحفلة من حفلات المصارعةفى حلبة مدريد الكبيرة ، وتتخلل هذه الصفحات تلك العبارات المجازية والتشبيهات الغريبة التىتشبه فن المنمنمات والتى أصبحت العلم المميز لنثره .

وكان جـومث دى لاسرنا قد هاجـر الىامريكا الجنوبية ، فاسـتقر فى الأرجنتين ، ولكن صلته بمسقط رأسه مدريد لم تنقطع أبداً ، اذظل يوافى مجلات العاصمة الاسـبانية وصحفها بمقالاته وقصصه وخـواطره حتى وفاتـه فىبوينوس أيرس سنة ١٩٦٣ (٤٢) .

● ● ●

جيل سنة ٢٧ :

بعد ذلك الجيل الطليعى الذى ظهر فى أوائلهذا القرن والذى تعددت اتجاهاته وتنافرت وان كان يجمع بين رجاله التوق الى التجديد ، التقتميول الادباء الشباب فى مذهب فنى متسق هو الذى اصطلح على تسميته بجيل ٢٧ . والسببفى اختيار هذه السنة بالذات هو أن ظهور الحركة الجديدة كان مرتبطاً بالاحتفال الكبير الذى اقيمبمناسبة الذكرى المئوية الثالثة لوفاة الشـاعر

---

(٤٢) عن رامون جومث دى لاسرنا انظر اعماله الكاملة التىبدىء فى جمعها ونشرها منذ سنة ١٩٥٦ . وانظر كذلك :
M. Perez Ferrero: Vida de Romon, Madrid, 1935.

وانظر بالبوينا برات ٦١٨/٣ — ٦٢٥ .

الاسبانى **جونجورا** (٤٣) (١٦٢٧ ـ ١٩٢٧) . فقدتحول هذا الاحتفال الى مظاهـرة أدبيـة حمل لواءها الشعراء الشباب ممن ولدوا قـريباً من سنة ١٩٠٠ ، ومن بين هؤلاء شخصيات سيقدر لها فى هذا الميدان سطوع وتألق على مسـتوى عالمى مثل فيديريكو غرسـية لوركا (١٨٩٨ ـ ١٩٣٦) وقد كان شعار هذا الاتجاه الجديد هو « الفن الخالص » أو « الفن الفن » ومن أجل هذا كان تقويمهم الجديد لشخصية الشاعر جونجورا الذى كان فى نظرهم أصدق نموذج للفنان الذى يعيش لفنه ويبذل كل جهد لتجويده واتقانه .

واذا كان أبرز أعلام هذا الجيل وأخلدهم أعمالاً هم الشعراء ، فانه لم يخل أيضاً من بعض الروائيين الذين ارادوا أن يطبقـوا على فنهـم الروائى نظرية « الفن للفن » محاولين أن يكتبوا ما دعـوه « الفن القصصى الخالص » اسـوة بـ « الشعر الخالص » . على أن نصيبهم من التوفيق كان أقل من أصحابهم ، ولم يستطيعوا أن يقدموا للفن الروائى ما قدمه زملاؤهم للشعر ، وقد نسى الآن أو كاد ينسى فى اسبانيا المعاصرة كثـير من انتاجهم الا من تطور بفنه الى اتجاهات اخرى .

واول من يستحق أن يُوضع على رأس هذا الجيـل من الروائيين هـو **بنخامين خارنيس** Benjamin Jarnés (١٨٨٨ ـ ١٩٤٩) الذى كان يصنع روايته كما لو كان ينحت تمثالاً ، فى محاولة طموح للوصول الى الكمال دون تفريط أو جزئية ، فالرواية لديه ينبغى أن تقوم على أساس فكرى يسـتعين عليه بالثقافة المتينـة والاطلاع الواسع ، دون اهمال للشكل أو الاسـلوب ، اذ يبالغ فى التأنق فيه وفى اختيـار الألفاظ له على نحو يكشف عن الجهد المضنى والأناة الطويلة .

ومنهم كذلك الشاعر الروائى **أنتونيو اسبينا** Antonio Espina (ولد سنة ١٨٩٤) الذى نجد عنده ضرباً من الرومانسـية الجديدة تبدو بصفة خاصـة فى روايتـه « لويس كانديلاس Luis Candelas » (١٩٢٩) ، وهى سـيرة قصصية لهذه الشخصية الطريفة نصف التاريخية نصف الاسطورية ، شخصية « اللص الشريف » الذى ألهب اخيلة أهل مدريد فى القرن الماضى ، اذ كان يسرق الأغنياء ليعطى الفقراء .

ومن الروائيين الذين نُسي اليوم انتاجهم أو كاد على قـرب عهدهـم **ليديسما ميرانـدا** Ledesma Miranda (١٩٠١ ـ ١٩٦٣) مـن مدينة المرية فى أقصى جنوب شرقى اسـبانيا . وكان فى شبابه واقعاً تحت نفوذ نظريات اورتيجا جاسـيت فى ضرورة تجريد الفن من ارتباطـه بالأشياء والأشخاص حتى يقصـد الفن لذاته . غير أن انتاجه المبكر فى الثلاثينيات لم يجد قبولاً كبيراً . ولكنه لم يلبث أن تفوق على نفسه حين بدأ يتامس لنفسه اسلوباً خاصـاً يميزه ويعود الى طـريق الفن الروائى الصـحيح المتمثل فى جالدوس وباروخا ، وذلك بعد سنة ١٩٣٩ . ومن رواياته التى لقيت نجاحاً ملحوظاً فى الاربعينيات وأوائل الخمسـينيات « المُدينـة أو قصص شـخصيات قديمـة Almudena o historias de ciejos personajes » (١٩٤٤) و « بيت الشهرة La casa de la fama » (١٩٥١) . والاولى محاولة لرسم صورة لمدريد

---

(٤٣) لويس دى جونجورا Luis de Gongora (١٥٦١ ـ ١٦٢٧) شاعر من قرطبة كان من أعلام ما يعـرف باسم العصر الذهبي . وقد كان يمثل مذهباً جديداً فى الشعر يقوم على اساس متين من الثقافة واعمال الصنعة وتجويدها الى ابعد حد حتى انه ليمثل الشـاعر الذى يعيش خالصاً لفنه . على أن هذا هو الذى ادى بالأجيال الأدبية التالية خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الى الاعراض عن شعره حينما بدات الأذواق الأدبية تعزف عن الفن المغرق فى الصنعة والزخرفة مما اصطلح على تسميته بال barroquismo غير أن ادباء القرن العشرين عادوا من جديد الى « اكتشافه » والتعبد بمذهبه الشـعرى اذ عدوه سابقة للمبدا المعروف بالفن للفن .

التى عرفها فى شبابه المبكر ، وهى تذكرنا بتلك المشاهد الواقعية النابضة بالحياة مما رأيناه من قبل فى روايات جالدوس ، أما الثانية فهى قصة اسرة غنية من « المرية » يتشتت أفرادها فى دروب الحياة بعد أن ذهب المال وانفصمت عرى المحبة والترابط بينهم . ويبدو فى هاتين الروايتين مدى اهتمام ليديسما ميراندا بالصياغة وتتبعه للجزئيات ، وايقاع نثره البطىء وتحليله النفسى العميق للشخصيات ، والحقيقة ان روايات هذا الكاتب الذى لمع اسمه بشكل خاطف كانت تستحق خيراً من المصير الذى انتهت اليه .

ومن تلاميذ رامون جومث دى لاسرنا كاتبان يعدان أيضاً من جيل ٢٧ : **أولهما** البلنسى **صمويل روس** Somuel Ros (١٩٠٥ — ١٩٤٥) الذى كان يُعد من المبشرين بمستقبل مرموق فى عالم الرواية منذ ان اصدر مجموعة قصصه « بازار Bazar » (١٩٢٨) ، وقد بدا فى نثره المطبوع بطابع شعرى واضح مدى تأثره باسلوب استاذه جومث دى لاسرنا ، بل كان من بين النقاد من فضلوه عليه . على أنه ظل خلال السنوات التالية يكتب روايات عقلية فكرية لم تصب نجاحاً بين الجماهير العريضة وان لقيت اطراء كبيراً من جانب النقاد . وظل هذا شأنه طوال نحو خمس عشرة سنة حتى نشر فى سنة ١٩٤٤ روايته « الأحياء والأموات Los vivos y los muertos » حيث يصور لنا الحياة اليومية لمقبرة . وقد استغل الكاتب هذا الموضوع الغريب لكى يحدثنا عن زوار هذه المقبرة من الأحياء بآمالهم واحلامهم وهواجسهم ونفاقهم . وفى الرواية سخرية من تلك المشاعر النبيلة التى تحمل الأحياء على ذكر موتاهم ولكنها لا تلبث أن تتبخر أو تبتذل حينما تصطدم بعالم المصالح والمطامع والأوهام وفى غمار رغبات التكاثر والتظاهر والتفاخر . ومن جديد عاد اسم صمويل روس بهذه الرواية الى الصف الأول من الروائيين ، ولكن الموت قضى مبكراً على هذه الملكة القصصية الكبيرة ، اذ اختضر غصنه وهو فى أوج اكتمال شبابه قبل أن يبلغ الأربعين .

وأما الكاتب الآخر فهو **توماس بوراس** Tomas Borras (ولد سنة ١٨٩١ ولا يزال على قيد الحياة) وهو كذلك قصاص عقلى النزعة مولع مثل استاذه بالتلاعب بالألفاظ مستعيناً فى ذلك باقتدار عظيم على التصرف فى اللغة ، كما أنه يمتاز على كتاب جيله بتدفق جعله آية فى خصوبة الخيال وسيولة القلم ، فقد عالج كل الوان الانتاج شعراً ومقالات ونقداً ومسرحاً على اختلاف ضروبه من مأساة وملهاة وأعمال مسرحية موسيقية واوبريتات ورواية وقصة قصيرة . ولهذا فلم يكن غريباً أن يبلغ المطبوع من انتاجه الغزير الهائل سبعة وسبعين مجلداً ، عدا ما تنشره له المجلات والصحف اليومية من تحقيقات ومقالات سياسية . وقد كان توماس بوراس متطرفاً فى يمينيته ، فاشترك بلسانه وقلمه فى محاربة الجمهوريين اليساريين وتعرض من اجل ذلك لاضطهاد شديد ، وله روايات عديدة تنطق باتجاهه الايديولوجى كتبها حول وصول الشيوعيين الى السلطة وما ساد نظامهم فى رأيه من فساد وارهاب وخنق للحريات واغتيالات جماعية ، ثم عن الحرب الأهلية ، وما أعقبها حين تحولت اسبانيا الى ركام وخراب . وأهم هذه الروايات « الكتائب الشيوعية فى مدريد Checas de Madrid » (١٩٣٩) و « دماء الأرواح La sangre de las almas » (١٩٤٨) ، و « مدريد مخضبة بالحمرة Madrid tenido de rojo (١٩٦٢) . غير أن من عيوب توماس بوراس — فضلاً عن تحيزه الايديولوجى والطابع السياسى الواضح لكثير من انتاجه القصصى — أن رواياته الطويلة ثقيلة الهضم لا تغرى بالقراءة ، فطاقاته الطبيعية لا تتفق واياها ، وانما تتجلى فحولته وقدرته فى القصة القصيرة التى يعد اليوم فى طليعة كتابها فى اسبانيا . بل انه يصل الى القمة فى لون كاد يتفرد به هو ما يمكن أن يسمى بـ « الاقصوصة المركزة » التى يجملها فى عدة سطور قليلة ، وهو فن عسير لا يوجد اليوم من يتقنه من الكتاب بالاسبانية الا الارجنتينى **خورخى لويس بورخيس** Jorge Luis Borges .

ويشبه هذا الكاتب فى نزعته السياسية اليمينية الارستقراطى المدريدى **أجوستين دى فوكسا** Agustin de Foxa (١٩٠٣ ـ ١٩٥٩) وكان دبلوماسيا قضى بحكم مهنته كثيراً من سنى حياته خارج اسبانيا . وهو يُعد من أحسن ناثرى السنوات الأخيرة فى الأدب الاسبانى ، فهو من أقدر من ملكوا زمام اللغة وأبرعهم فى صياغة الاسلوب وأكثرهم اهتماماً باناقته وصقله وموسيقيته مشبهاً فى ذلك طريقة فاى انكلان . ولعل قمة انتاجه روايته « مدريد من بلاط الملوك الى الكتائب الحمر Madrid, de Corte a Checa » (١٩٣٨) التى يصور لنا فيها مدريد منذ آخر سنوات الملكية حتى الحرب الأهلية . وهو يهتم بابراز الحياة السياسية واتجاهها فى رأيه من الاناقة والوقار واحترام المؤسسات على عهد الملكية الى ذلك الطابع من التناقض والتضارب الذى غلب على النظام الجمهورى تحت مسحة من الاشتراكية الفكرية الزائفة ، وفى القسم الثانى من الرواية يتحدث عن انحدار الجمهورية الى الابتذال والسوقية من وراء شعارات التهريج السياسى الرخيص ، واخيراً يروى لنا فى القسم الثالث تطوح البلاد الى هوة الحرب الأهلية بكل أهوالها ومجازرها الدامية . وتسرى فى الرواية روح من السخرية تبدأ رقيقة مغلفة ، ثم لا تزال تتصاعد مواكبة تصاعد الأحداث حتى تنتهى الى مرارة موجعة عند الحديث عن وقائع الحرب . غير أن تلك السخرية نفسها هى التى أضعفت الرواية وحرمتها من قوة الشحنة المأساوية التى كان يمكن أن تزيد من تأثيرها فى النفس . والرواية قبل كل شىء تمثل الموقف الايديولوجى لصاحبها ، فهو كما ذكرنا ارستقراطى ودبلوماسى مرتبط بالنظام الملكى ارتباطاً وثيقاً ، فنظرته الى الحرب الأهلية لا تخلو من كونها نظرة متحيزة من جانب واحد ، ويُستشف دائماً من سياقها انها مكتوبة بلهجة السيد المتعالى الذى يتصنع العطف الأبوى وينظر الى الشعب وآلامه من فوق .

ولا يسعنا ونحن فى هذا العرض السريع لاولئك الروائيين المنتمين الى جيل ٢٧ الا أن نشير الى كاتب آخر كان ذا شخصية متميزة قوية ، ونعنى به الباسكى **لويس أنتونيو دى فيجا** Luis Antonio de Vega (ولد سنة ١٨٩٨) . وكان على الرغم من مولده فى بلباو فى أقصى شمال اسبانيا مولعاً بالعالم الافريقى ، فعاش سنوات طويلة فى المغرب وعرف الشمال الافريقى معرفة وثيقة ، وأهم من ذلك انه عرف كيف يفهم هذا العالم ويتجاوب معه تجاوباً صادقاً جعله من أكثر كتاب اسبانيا تحمساً لقضايا المغرب العربى ، واشتهر بمقالاته الملتهبة التى كان يكتبها عن قضية الجزائر قبل الاستقلال مما أثار عليه سلطات الاستعمار الفرنسى ، وزار بعد ذلك مصر وبلاد الشرق الأوسط وكتب عن مشكلاته كثيراً من المقالات المشبعة بروح المودة والتقدير الخالص للامة العربية .

وقد كان لويس أنتونيو دى فيجا الى جانب عمله الصحفى والسياسى غزير الانتاج فى ميدان الرواية والاقصوصة . وكثير من انتاجه القصصى يتخذ مسرحه فى ذلك العالم الذى احبه وهوى اليه فؤاده : عالم المغرب العربى . وكانت رواياته الاولى فى أوائل الثلاثينيات تحمل ذلك الطابع الفكرى الذى وسم كتاب جيله ، ولكنه ظل يتحلل منه شيئاً فشيئاً مقترباً من الواقعية مثل رواية « حى الشفاه المصبوغة El barrio de las bocas pintadas » (١٩٥٣) ، وان كان كذلك قد استهواه جو الأساطير والسحر والخرافات الذى استمده من معايشته لأهل القرى الصغيرة المغربية بما يؤمنون به من خرافات واعتقاد فى كرامات أوليائهم ومعجزاتهم ، مثل رواية « أنا سرقت سفينة نوح Yo robé el arca de Noe » (١٩٥٠) (٤٤) .

---

(٤٤) عن جيل ٢٧ انظر بالبوينا براث ٦٧٤/٣ وما بعدها .

والحقيقة أن عدد الروائيين الذين يمكن نسبتهم الى جيل ٢٧ كثيرون لا يحصرهم العد ، غير أنا نكرر هنا ما لاحظناه من أن هذا الجيل لم يستطع أن يقدم روائيين على المستوى السابق (جالدوس ، باروخا ، اونامونو فاى انكلان) ولا على المستوى الذى سيصل اليه الفن القصصي في الأجيال التالية . فهذه الفترة تعتبر منطفئة الى حد ما ، لا تغمرها أسماء ساطعة التألق في ذلك الميدان ، وأظن أن لذلك **سببين رئيسيين :**

الأول هو أن التيار السائد على هذا الجيل كما ذكرنا هو الذى كان ينادي بمبدأ « الفن للفن » ، واذا كان هذا المبدأ قد صلح للشعر ونفخ فيه روحاً جديدة فانه لم يكن ليصلح كثيراً للفن القصصي الذى ينبغي له أن ينبع من الحياة ويصب بعد ذلك في الحياة . ولو أن القصة فقدت منذ البدء صلتها بواقع الناس وآمالهم واحلامهم لهوى الركن الرئيسي الذى يجب أن تقوم عليه ، ولو أنها فقدت عند المنتهى صلتها بجماهير القراء العريضة — وهم « مستهلكو » العمل الفني القصصي — لأصبحت لوناً من الترف يهدف الى امتاع أقلية من الخاصة . وكان هذا هو شأن الفن القصصي الذى عالجه ادباء جيل ٢٧ ، اذ أنتجوا لنا قصة « فكرية » أو « عقلية » أو « فنية » ، فلم تستطع أن تجد استجابة وقبولاً من الجماهير . وأدى هذا الى اعراض عن النتاج القصصي استمر وقتاً غير قليل . وقد تنبه القصاص الاسباني **ماكس آوب** Max Aub احد أعلام الفن الروائي ممن هجروا بلادهم بسبب اتجاههم السياسي الى هذه الحقيقة فربطها بالتيار الفكري السائد خلال تلك السنوات والذى كان علمه المبرز **اورتيجا جاسيت** Ortega y Gasset صاحب نظرية « تجريد الفن La deshumanizacion del arte » (٤٥) فقال في عبارة قد يكون فيها بعض المبالغة وان كانت قد أصابت مفصل الحقيقة :

---

(٤٥) خوسيه اورتيجا جاسيت José Ortega y Gasset (١٨٨٣ — ١٩٥٥) هو أبرز مفكري اسبانيا وفلاسفتها في العصر الحديث . وهو الذى يمثل انفتاح الفكر الاسباني الحديث الى عالم الثقافة الاوروبية ولا سيما بالفلسفة الألمانية التي تمثلها منذ سنوات دراسته في المانيا . وليس لاورتيجا جاسيت مذهب فلسفي كامل متكامل موحد ، ولكن له عدداً هائلاً من المقالات تناول فيها كل قضايا عصره وجيله سواء كانت سياسية أو اجتماعية أو فكرية . وكان في تطلعه الى اصلاح اوضاع بلاده يسعى الى ربطها بالتطور الفكرى السائد في اوروبا وفي المانيا بصفة خاصة . ولاورتيجا آراء كثيرة جديرة بالنظر حول الفن وفلسفة الجمال . وقد اودع كثيراً من آرائه كتابه الذى نشره بعنوان « تجريد الفن La deshumanizacion del arte » (١٩٢٥) . وهو كتاب باشر نفوذاً كبيراً على جيله والأجيال التالية . ونظريته فيه تقوم على أن الفن ليس الا شيئاً عابراً يرتبط باللحظة التي يولد فيها العمل الفني ، والفن الحقيقي في نظره هو الذى يقصد الفن لذاته دون أن يكون للجو الانساني المحيط به أدنى نفوذ عليه. ومن الواضح أن هذه النظرية كانت رد فعل ضد تيار الواقعية الذى كان سائداً في أيامه ، ولم يكن اورتيجا يخفى احتقاره لما كان يدعى بالفن الواقعي ويعده ابتذالاً للفن وانحداراً به الى السوقية . وكان اورتيجا في هذه النظرية حول فلسفة الفن منطقياً مع نفسه ، متسقاً مع آرائه السياسية والتاريخية ، اذ كان يرى أن الحكم الصالح ينبغي الا يكون في أيدى الجماهير التي تنزع بطبيعتها الى الفوغائية ، بل في يد أقلية أو « نخبة مختارة » . وهو يرى أن السبب في تخلف اسبانيا عن سائر بلاد اوروبا هو انها كانت تنقصها على طول تاريخها تلك « القلة المختارة » . والغريب في فلسفة اورتيجا الجمالية أن آراءه حول « الفن المجرد » قد التقت بمبدأ « الفن للفن » الذى نادى به شعراء جيل ٢٧ متخذين قدوتهم في ذلك الشاعر جونجورا الذى احتفلوا بذكرى وفاته في تلك السنة ، مع أن اورتيجا عبر بهذه المناسبة عن احتقاره لذلك الشاعر منددأ بما سماه « ابتذاله الريفي » . عن اورتيجا جاسيت وفلسفته الجمالية انظر كتابه الذى اشرنا اليه ، وانظر بصفة خاصة :

J. Ferrater Mora: Ortega y Gasset, 1956.

« ان اورتيجا جاسيت هو المسئول الأول عن خلو اسبانيا من القصصيين خلال السنوات المنحصرة بين ١٩٢٠ و ١٩٤٥ ، اذ أنه هو الذى أوقف تيار الواقعية فى الأدب الاسبانى (٤٦) .

والعامل الثانى هو هجرة كثير من الروائيين والقصصيين الشباب ممن كانوا معقد الأمل فى أبامهم الى خارج اسبانيا لأسباب سياسية فى الغالب ، اذ كان معظمهم من الجمهوريين أصحاب الاتجاهات اليسارية . وقد أدى اشتعال الحرب الأهلية وانتصار قوات اليمين فيها تحت قيادة الجنرال فرانكو الى أن خرجوا من بلادهم طوعاً أو كرهاً . وكثيرون من هؤلاء كانوا لا يزالون فى بداية الطريق لم تنضج ملكاتهم بعد ، أو كانوا قد نشروا روايات لم تلق حظاً كبير من النجاح ولم تلفت اليهم نظر النقاد بشكل كاف ، ثم تفتحت مواهبهم وآتت أكلها بعد ذلك فى مهاجرهم بعيداً عن اسبانيا . وأكثر هؤلاء ممن ولدوا فى مطلع القرن فكانت أعمارهم عند ظهور الجيل الذى هو موضوع حديثنا بين العشرين والثلاثين ، وقد انتمى بعضهم فى مستهل حياته لذلك المذهب التجريدى أو مذهب « الفن للفن » ولكنهم بحكم تصاعد انتماءاتهم السياسية والاجتماعية واندماجهم فى مشكلات بلادهم أخذوا يعدلون شيئاً فشيئاً عن ذلك المذهب متطورين بفنهم القصصى تطوراً ملحوظاً ، ارتفع به الى مرتبة عالية من النضج والاكتمال . ونذكر من هؤلاء بصفة خاصة **أرتورو باريا** (ولد سنة ١٨٩٧) **وثيسر أركونادا** (ولد فى سنة ١٩٠٠) **ورامون سندر** (ولد فى ١٩٠٢) **وماكس آوب** (ولد فى سنة ١٩٠٣) **وفرانسيسكو أيالا** (ولد فى ١٩٠٦) . على أننا سوف نكتفى هنا بهذه الاشارة ونرجىء الحديث عنهم الى مكانه الملائم .

●●●

خوان أنتونيو ثونثونيجى :

قبل أن نتحدث عن الحرب الأهلية الاسبانية ـ أكبر هزة عنيفة تعرضت لها اسبانيا بعد انقضاء الثلث الأول من هذا القرن ـ ومدى آثارها العميقة فى الفن القصصى الاسبانى ، نود أن نشير الى شخصية هذا الروائى الفذ الذى لم يرتبط باتجاه معين ولم ينتم الى مدرسه محددة الطابع والذى يعتبر فى اسبانيا المعاصرة أعلى قممها فى ميدان الفن الروائى .

ولد **خوان أنتونيو ثونثونيجى** Juan Antonio Zunzunegui مع مولد القرن العشرين فى سنة ١٩٠١ فى بلدة بورتوجاليتى (التابعة لبلباو فى اقليم الباسك) ، فهو اذن بلديّ لاونامونو وباروخا الذى يعتبره كثير من النقاد حامل لواء الرواية من بعده .

وقد كان أول ظهور ثونثونيجى على مسرح الحياة الأدبية فى سنة ١٩٢٦ حينما نشر مجموعة من اللوحات القصصية (ولا نقول القصص) بعنوان « مشاهد من حياة بلباو Vida y paisaje de Bilbao » ، وهو عمل ليس قصصياً بمعنى الكلمة وانما هو أشبه بذلك اللون الأدبى الذى يتحرى تصوير المناظر والمجتمع والذى كان ممهداً لظهور الأدب الواقعى . على أن هذا العمل المبكر لكاتبنا كان أشبه بارهاص لما سيكون عليه فنه القصصى ، فنحن نجد فيه صوراً ونماذج بشرية كأنما هى تخطيط مبدئى لأعمال قصصية مستقبلة . وفى سنة ١٩٣٥ ينشر مجموعة قصصه القصيرة « ثلاثة فى واحد أو الشرف الرفيع Tres en uno o la dichosa honra » التى تلفت النظر اليه بقوة ، ونراه هنا من جديد يعالج موضوعات مستمدة من بيئة بلده بلباو مع اهتمام

---

(٤٦) نقل هذا النص أنتونيو ايجليسياس لاجونا فى كتابه المشار اليه من قبل ص ٣٣٤ .

خاص بالنماذج البشرية ذات الأطوار الغريبة أومعالم الشذوذ الواضح الذى يكاد يمس حدود الجنون . وربما استطعنا أن نتلمس فى بعض هذه الأقاصيص تأثر المؤلف باونامونو ورامون جومث دى لاسرنا ولا سيما فى لغته التى تحفل بالاستعارات والصور المفاجئة غير المألوفة ، كما يمكن أن نربط بعض شخصيات قصصه بمثيلات لها فى قصص بيرانديللو التى تضيع فيها الحدود الفاصلة بين الحقيقة والوهم ، وكذلك بقصص الروائى والناقد الايطالى أيضاً « بونتمبيللى » (٤٧) .

على أن ثونثونيجى يقدم بعد ذلك فى سنة ١٩٤٠ على معالجة الرواية الطويلة بعد هاتين المحاولتين المتواضعتين ، فينشر رواية « El Chiplichandle » (وهذا اللفظ هو التحريف الذى يجرى على ألسنة عوام أهل بلباو للفظ الانجليزى Ship-Chandler أى السفينة التى تزود البواخر بالمؤن) ، ولعلها من أجود انتاج هذا المؤلف . وفيها يعود بنا الى التقليد الروائى القديم الذى كان قد اضمحل وشحبت الوانه منذ أيام جالدوس وباروخا . بل نجد فيها عودة الى تقليد قصصى اسبانى أقدم من هذا بكثير : هو « الرواية البيكارسكية » التى كانت من أول مظاهر النهضة القصصية فى القرن السادس عشر . فبطل هذه الرواية محتال يستعين على كسب رزقه باصطناع كل حيلة ممكنة فى بيئة ميناء بلباو المائج بالبواخر وسفن الصيد وبين رجال الأعمال والمتعهدين والنشالين واللصوص وأصحاب الحانات . وهو فى أثناء ذلك يرسم لنا صوراً اخاذة لمناظر المدينة وبحرها وأرصفتها ، صوراً تشيع فيها سخرية رقيقة . والمؤلف يمضى فى قص مغامرات هذا البطل فى مختلف أوساط المدينة البحرية حتى يوصله فى النهاية الى أن يصبح حاكماً .

ويكاد ابرز انتاج ثونثونيجى الروائى ينحصر فى سلسلتين كبيرتين : الاولى تضم الروايات التى صور بها لنا الحياة فى بلدة بلباو والتى يكملها بعد الرواية التى أشرنا اليها : « قصص وأسمار من خليجنا Cuentos y patranas de mi ria » و « سفينة الموت El barco de la muerte » (١٩٤٥) و « القرحة La ulcera » (١٩٤٨) و « الافلاس La quiebra » (١٩٤٧) ، والثانية هى التى تدور أحداثها فى مدريد ، ومن أول حلقاتها « فيران السفينة Las ratas de barco » (١٩٥٠) ، حيث يصور لنا مدريد أثناء الحرب الأهلية ، ثم « الحياة كما هى La vida como es » (١٩٤٥) ، وتكملتها « الحياة تستمر La vida sigue » (١٩٦٠) . وفى هذه السلسلة وصف لنا قاع مدينة مدريد وأحياءها الفقيرة ونشاليها ومجرميها فى واقعية عارية ، هذا الى عدد آخر من الروايات التى قدم لنا فيها قطاعات مختلفة من مجتمع العاصمة .

ونلاحظ فى كل هذا الانتاج أن البناء الروائى عند ثونثونيجى متكامل متين يخضع للمفهوم التقليدى للرواية ، واذا كانت مقدرته فى الكتابة القصصية تعلو على مستوى الشك فان اسلوبه هو الذى يترك مجالاً فسيحاً للمؤاخذة ، وانما يرجع ذلك الى ما كان يبذله من جهد فى التفرد باسلوب خاص به ، فهو ليس من طراز الكتاب العفويين الذين يكتبون بلغة الحديث اليومية . والواقع أن الاسراف فى استخدام لغة الشارع — مهما قيل فى تبريره من التزام الواقعية — أمر لا بد أن ينتهى باسلوب الكتابة الى الابتذال السوقى ، فالرواية أولاً وقبل كل شىء أدب ،

---

(٤٧) ماسيمو بونتمبيللي Massimo Bontempelli (١٨٧٢ — ١٩٦٠) من أشهر النقاد والقصصيين الايطاليين المعاصرين . ويعتبر رائد مذهب جديد فى الفن القصصي كان رد فعل ضد الواقعية الطبيعية من جهة وضد حركة « الطليعيين » التي ظهرت فى أعقاب الحرب العالمية الاولى من جهة اخرى . اما هذا المذهب الجديد فيمكن أن ندعوه ضرباً من « الواقعية السحرية » أراد بها أن يكتشف عالم ما تحت الحقيقة فى الحقيقة نفسها .

ولا بد أن يُستخدم فيها اسلوب أدبى يعلو على لغة الكلام العادية. كان هذا هو مفهوم ثونثونيجى من اسلوب الكتابة ، ولكنه كان اديباً ينتمى الى اقليم لم يعرف أبداً بحبه للبلاغية المتكلفة ، ولهذا فقد كان عليه فى طموحه الى اصطناع اسلوب مميز أن ينتهج طريقاً آخر : هو التدقيق والافراط فى الوصف ، واستخدام كثير من المصطلحات الفنية المتعارف عليها بين المهنة أو تلك حسب الموضوع الذى يتناوله فى قصصه ، فهو اذا تحدث عن عمال الأرصفة أو بحارة السفن أو الصيادين أو البنائين أو مصارعى الثيران او النشالين استبلغ فى الحديث عن أعمالهم بلغتهم ومستخدماً كلماتهم على نحو يجعل من العسير على غير العارف بعملهم فهم ما يقولون . وهذا هو ما جعل روايات ثونثونيجى تكاد تكون مستعصية على الترجمة . وبالفعل نجد أن المترجم من انتاجه اقل مما ترجم لقصاصين أقل منه مكانة . بل انه فى كثير من الأحيان يرى نفسه مضطراً الى أن يشفع الكلمة الغريبة بشرح يقربها للقارىء ، وهو شىء لا يستساغ فى الاسلوب القصصى ، كما أن غرامه بالتدقيق والتفصيل يحمله دائماً على تطويل رواياته الى حد يجاوز صبر القارىء احياناً ، وكأنه كان يفرض على نفسه أن يكون الحد الأدنى لكل رواية من رواياته ستمائة صفحة . ولعل هذا هو الذى حرم انتاج ثونثونيجى من لون كانت مقدرته وطاقته الابداعية كفيلة بأن توصله فيه الى القمة : ونعنى به ميدان القصة القصيرة ، فمن المؤسف أن انتاجه فيها قليل ، ولكن هذا القليل على أعلى مستوى من الجودة . على أن ثونثونيجى بدأ يتخلص من عيب التطويل ولا سيما فى رواياته التى كتبها بعد سنة ١٩٥٠ ، اذ نراه يعمل فيها على تشذيب عباراته وتركيزها كاسباً بذلك لعمله القصصى حبكة أمتن وترابطاً اشد .

خوان انتونيو ثونثونيجى على علاته وبكل مزاياه وعيوبه من أعظم القصصيين فى عالم الآداب الاسبانية المعاصر . وقد غلا فيه بعض المعجبين به ففضله على جالدوس وباروخا ، واذا كان فى هذا الحكم بعض المبالغة فانه لا شك فى طاقته الخلاقة وفى أنه يستحق المكان البارز الذى يحتله اليوم فى عالم الأدب الاسبانى . وقد اتى الاعتراف الرسمى به فى سنة ١٩٦٢ حينما منح جائزة الدولة فى الأدب . ومن المفارقات الطريفة أن الرواية التى نال بها هذا التقدير كانت بعنوان « الجائزة El premio » ، وفيها سخر أبلغ سخرية من الأوساط الادبية فى اسبانيا ومن الأجهزة التى تقوم بمنح الجوائز الأدبية (٤٨) .

●●●

الحرب الأهلية الاسبانية وأثرها فى الفن القصصى :

قبل أن نتحدث عن مدى انعكاس الحرب الأهلية الاسبانية على الفن القصصى وأثرها فى تطوره ، علينا أن نلاحظ أن الحروب الأهلية ليست جديدة فى تاريخ الشعب الاسبانى ، بل ان الحرب الطويلة التى شغلت كل تاريخ اسبانيا فى العصور الوسطى بين الاسلام والمسيحية انما كانت الى حد ما ضرباً من الحروب الأهلية ، فقد كان كل من الجانبين يعتقد انهم اهل البلد الحقيقيون وان الآخر هو الدخيل ، وكان الصراع بينهما صراعاً بين مفهومين مختلفين للحياة . وكذلك كانت الحرب الأهلية الاسبانية الأخيرة صداماً بين مفهومين متغايرين ما زال يتصاعد حتى انتهى الى هذا القتال الدموى المرير الذى فرق أحياناً بين أفراد الاسرة الواحدة .

---

(٤٨) حول خوان انتونيو ثونثونيجى انظر بالبوينا برات ٧٦٦ ـ ٧٧١ ، والفصل المخصص له فى كتاب ايوخينيو دى نورا عن الرواية الاسبانية المعاصرة ، وكتاب انتونيو ايجليسياس ص ١١٣ ـ ١٢١ .

وكانت أحوال اسبانيا بعد هزيمتها وتصفيةامبراطوريتها فى سنة ١٨٩٨ على درجة بالغة السوء ، ولكنها على الرغم من ذلك ردت الىالساسة الاسبان وعيهم فأقنعتهم بضرورة انتهاج سياسة ديمقراطية متحررة . غير أن اسبانيا لم تكن على اهبة لذلك التحول الفكرى ، ولم تكن الحياة الديمقراطية قد رسخت جذورها فيها ، فضلاً عن ان المحافظين التقليديين ، كانوا لا يزالون قوة لها ثقلها ووزنها ، وكانوا لا يرون أو لايريدون أن يروا ان السبب فى تدهور اسبانيا وتخلفها انما كان خضوعها خلال قرون لحكم مطلق تسانده الكنيسة الكاثوليكية ، بل كانوا على العكس يعزون ذلك الى ما بدأ يتسرب الى بلادهم من أفكار متحررة « ثورية » أتتهم من جيرانهم الاوروبيين . ولم تفلح الحكومات المتحررة بعض الشيء التى أعقبت كارثة ٩٨ واستمرت خلال السنوات الاولى من القرن العشرين فى التوفيق بين الطائفتين المتنافرتين : المحافظين والأحرار ، بل كان الحوار بينهما لا يلبث أن ينتهى الى مظاهرات غوغائية واضطرابات دامية وقتال فى الشوارع . واخيراً رأت الملكية أن تضع حداً لذلك ، فأسندت الحكم الى شخصية قوية تحكم البلاد بيد من حديد . وهكذا تمر على اسبانيا مرحلة السنوات السبع المعروفة باسم « دكتاتورية الجنرال بريمودى ريبيرا Primo de Rivera » (١٩٢٢ ــ ١٩٢٩) ، واذا كانت الدكتاتورية قد استطاعت أن تعيد النظام وتقوم ببعض الاصلات فى البلاد فان الشعب قد ضاق فى النهاية بذلك الحكم المطلق وبحجره على الحريات . واخيراً استجاب الملك الفونسو الثالث عشر لرغبات الجماهير ، فعزل الجنرال بريمو دى ريبيرا ، ووصل الأحرار الى الحكم واحرزت الأفكار الجمهورية انتشاراً واسعاً بين الشعب مما انتهى الى سقوط الملكية واعلان الجمهورية فى السنة التالية على نحو سلمى هادىء ، وبدا ان اسبانيا مقبلة على السير فى طريق الديمقراطية الحقة ، غير أن المحافظين الرجعيين كانوا يتربصون بالنظام الجديد الدوائر ، وقدم لهم الجمهوريون من جانبهم ذريعة للتمرد والثورة بتراخيهم فى الحكم واغضائهم عن الاغتيالات والاضطهادات التى تعرض لها معارضوهم . واستمرت هذه الفوضى حتى أعلن الجنرال فرانكو ثورته فى سنة ١٩٣٦ واجتاز مضيق جبل طارق (اذ كان قائداً للقوات الاسبانية فى شمال المغرب) معلناً الحرب على الجمهورية . وهكذا انقسمت اسبانيا الى معسكرين : معسكر المحافظين الكاثوليكيين الملكيين (بغير ملك) ومعسكر الجمهوريين الذى كان اتجاهه اليسارى يتزايد بتصاعد الأحداث حتى تحول الى شيوعية حمراء . ووجدت الدول الأجنبية فى هذا التمزق فرصة سانحة للتدخل ، فأقبلت روسيا السوفيتية ودول اوربا الغربية « الديمقراطية » مثل انجلترا وفرنسا تمد الجمهوريين ، بينما أعانت فرانكو وأمدته دولتا المحور : ألمانيا النازية وايطاليا الفاشية . ثم انتهت هذه الحرب القاسية الى مانعرف : الى انتصار فرانكو وتوليه رياسة الدولة الاسبانية منذ سنة ١٩٣٦ حتى اليوم .

وقد كانت الحروب دائماً ــ والحروب الأهلية بصفة خاصة مجالاً رحباً خصيباً لتفتح المواهب القصصية . كان هذا هو شأن الثورة الشيوعية والحروب الأهلية التى دارت فى ظلها ، فقد انتجت لنا أدباً قصصياً كثيراً يكفى أن نشير من أعلامه الى **بوريس باسترناك** (١٨٩٠ــ١٩٦٠) **وميخائيل شولوخوف** (ولد فى ١٩٠٥) ، وكلاهما حصل على جائزة نوبل : الأول فى ١٩٥٨ والثانى فى ١٩٦٤ . وكذلك الأمر فى الثورة المكسيكية التى اخرجت لنا نفراً من أعظم الروائيين مثل **ماريانو اثويلا ومارتين لويس فزمان** . ولهذا فقد كان من الطبيعى ان يترتب على الحرب الأهلية الاسبانية فيض من الأدب القصصى ، بل ان ذكريات هذه الحرب ما زالت حتى اليوم توحى بمزيد من الأعمال القصصية الرائعة .

لقد أوحت الحرب الأهلية الاسبانية بكثير من الأعمال الروائية للأجانب الذين اشتركوا فيها أو شهدوها من قريب أو بعيد ، ونذكر منهم **ايرنست هيمنجواى ، وجون دوس باسوس ، واندريه مالرو ، وجان بول سارتر ، وايليا ايهرنبورج** على سبيل المثال لا الحصر . أما الكتاب فقد احصى منهم الناقد **ايجليسياس لاجونا** ــ وهو يعترف بأنه لم يستقص كل الأسماء ــ مائة وستة وثلاثين كاتباً من بينهم خمسة وأربعون من كتاب المهجر . والذين اقتصروا فى كتاباتهم على وصف أحداث الحرب فقط بلغ عددهم أربعة وسبعين كاتباً من بينهم ستة وخمسون من الذين ظلوا فى اسبانيا وثمانية عشر مهجرياً (٤٩) .

ومن الواضح أننا لا نستطيع فى هذه الدراسة الالمام حتى ولو بشكل موجز بهذا العدد الضخم من الأعمال القصصية ، ولهذا فاننا سوف نكتفى ببيان بعض الخطوط العامة لاتجاهات هذه الأعمال والتنويه ببعض الكتاب الممثلين لها .

واذا كانت الحرب الأهلية كما ذكرنا صراعاً بين مفهومين ايديولوجيين متنافرين فان الفن الناتج عنهما كان لا بد له كذلك أن ينقسم الى وجهتين كل منهما تنظر الى الحرب من زاويتها : بين الكتاب الذين بقوا فى اسبانيا بعد الحرب اذ كانوا من الفريق المنتصر أو على الأقل المحايد ، والكتاب الذين تركوا اسبانيا طوعاً أو فراراً بحكم انتمائهم الى الفريق الخاسر ، وقد استقر هؤلاء فى مهاجرهم الاوربية (فرنسا ، الاتحاد السوفييتى ، انجلترا) أو الأمريكية (الولايات المتحدة أو مختلف جمهوريات أمريكا اللاتينية) .

وطبيعى أن تفصل بين الفريقين هوة سحيقة زادها مع الأيام جهل كل منهما بالآخر ، ولكن السنوات الأخيرة شهدت تقارباً بينهما ، فقد سمح نظام الحكم القائم فى اسبانيا بعودة بعض المهاجرين الى البلاد ، وتراخت قبضة الرقابة ، فصرحت باعادة طبع الأعمال الأدبية التى كتبها المهاجرون فى اسبانيا نفسها ، وأخذت جذوة الحقد المتبادل فى الخبو وان لم تخمد تماماً حتى اليوم .

ولو قارنا بين الأعمال القصصية للفريقين ، فاننا نلاحظ أن كتابات المهجريين أكثر اهتماماً بتعمق المشكلات الاجتماعية التى تولد عنها الانفجار ، ولكن المرارة أشيع فيها ، وهى أكثر تحيزاً واصطباغاً بالصبغة الحزبية مما جعل انتاجهم الأدبى مشحوناً بالعنف والعصبية ، كذلك نلاحظ أن معظم كتاب المهجر كانوا يتسمون بذاتية حملتهم على ان يجعلوا أنفسهم دائماً محاور تدور حولها كتاباتهم ، مودعين اياها ما يشبه أن يكون دفاعاً عن تصرفاتهم الشخصية أو تقديماً لحساب عن أعمالهم . والواقع أن اولئك المهاجرين كانوا يحتاجون الى وقت طويل حتى يعودوا الى التكيف بظروف الحياة الجديدة فى مهاجرهم ، وحتى تأخذ جراحات أنفسهم فى الاندمال . ولقد أمضى بعضهم نحو ثلاثين سنة فى الخارج يجترون آلامهم ويغتذون بذكرياتهم الماضية دون أن يلقوا بالاً الى ما أصاب اسبانيا من تطور خلال السنوات الماضية حتى كأن ساعة التاريخ قد وقفت بهم عند سنة ١٩٣٩ .

أما فريق الكتاب الذين ظلوا فى اسبانيا فانهم كانوا بوجه عام أكثر اعتدالاً فى نظرتهم وحكمهم على الحرب وان كانت حزبيتهم أيضاً واضحة فى انتاجهم الذى أعقب نهاية الحرب بشكل

---

(٤٩) انظر كتاب ايجليسياس لاجونا المشار اليه فيما سبق ص ٦٩ .

مباشر ، ولكنهم اخذوا شيئاً فشيئاً فى تقديروجهة نظر خصومهم الجمهوريين وتصحيح أفكارهم عن مثلهم وآرائهم والنظر الى تلك الحرب نظرة متكاملة تحاول تلمس الحقيقة بعيداً عن الحزبيات المتطرفة . غير أنه من العسير أن نطالب اولئك الذين خاضوا الحرب واكتووا بنارها مقاتلين سواء من هذا الجانب أو ذاك أن يكونوا مجردين تماماً من العصبية والهوى . ولهذا فقد كان الحكم العادل هو ما ينتظر من ذلك الجيل الذى لم يحارب ولكن صور الحرب وأهوالها قد انطبعت فى أخيلته ، أعنى هؤلاء الذين كانوا فى سن الطفولة عند نشوب الحرب ولم يعد يعنيهم الآن من أمرها من هو الظافر ومن هو المنهزم وانما يذكرون فقط بشاعة تلك الحرب التى مزقت أوصال وطنهم وأنزلت أهوالها بالشعب جميعاً دون تفريق بين زرقه وحمره . هذا الجيل الأخير هو الذى استطاع أن يقدم لنا فى انتاجه الأدبى عن الحرب الأهلية أعمالاً أكثر اتجاهاً الى الانصاف ، وأعمق نبضاً بالانسانية التى تسمو على الشيع والأحزاب ، وأرق شعوراً ازاء البلوى تصيب الصديق والعدو على حد سواء ...

ولهذا فانه يمكن تصنيف الذين عالجوا موضوع الحرب الأهلية فى نتاجهم القصصى فى ثلاث مجموعات :

الاولى : طائفة القصاصين الذين كانوا رجالاً ناضجين وكتاباً على حظ من الشهرة فى وقت نشوب الحرب ، وهم الذين ولدوا قبل سنة ١٩٠٠ وبعدها الى نحو سنة ١٩١٠ .

والثانية : الذين كانوا شباباً عند قيام الحرب فاشتركوا فيها منخرطين فى صفوف هذا الفريق أو ذاك ، وهم الذين ولدوا فيما بين سنتى ١٩١٠ و ١٩٢٠ .

والثالثة : الذين ادركوا الحرب ولكنهم كانوا أيامها أطفالاً فلم يسهموا فى أحداثها ولكنهم ذاقوا ويلاتها من جوع وحرمان أو فقد لآبائهم وأفراد من اسرهم .

أما الطائفة الاولى فينتمى اليها كثير ممن سبق لنا الحديث عنهم فى أثناء الكلام عن الفن القصصى الاسبانى قبل الحرب الأهلية ، واليها ينتمى أيضاً بعض كتاب المهجر ممن كانوا قد أيدوا الجمهورية وقاتلوا فى سبيلها ثم اضطروا الى الهجرة بعد فشل قضيتهم .

وأما الطائفة الثانية فتضم الروائيين والقصصيين الذين حملوا لواء هذا الفن بعد الجيل السابق فى اسبانيا حتى اليوم ، اذ تتراوح أعمارهم اليوم بين الستين والخمسين ، وتليهم الطائفة الثالثة ممن بدأت اقدامهم تتوطد فى ميدان الكتابة القصصية فى الخمسينيات . واذا كان المنتمون الى الطائفة الثانية لهم الفضل الأكبر فى تجديد الفن القصصى فى اسبانيا وفى معالجة موضوع الحرب الأهلية معالجة أقرب الى الموضوعية وأبعد عن التحزب فان الجيل الأخير لم يعد يلقى بثقل اهتمامه على أحداث الحرب نفسها وانما على مشكلات ما بعد الحرب فضلاً عن أن افقه قد اتسع فلم يعد مرتبطاً بتلك المشكلات وحدها ، وهذا أمر طبيعى اذا قدرنا أن الفراغ الزمنى بين أفراد هذا الجيل والحرب آخذ فى الاتساع بصورة مطردة .

الحرب الأهلية فى أدب كتاب المهجر :

يستحق كتاب المهجر الجمهوريون منا وقفة قصيرة ، وهم كتاب اختلفت حولهم الآراء اختلافاً جذرياً بحسب الأهواء السياسية . أما فى اسبانيا فقد ظل أدبهم محظوراً يعد من الممنوعات ، وأدى هذا الى جهل أوساط الشباب المثقف بانتاجهم واستخفاف الادباء الكبار المرتبطين بنظام الحكم

بهم . على ان السنوات العشر الأخيرة قد شهدت بعض « الانفتاح المتحرر » فلم تعد السلطات الاسبانية متمسكة بسياسة التشدد ازاءهم ، فقد سمحت بدخول الكثير من كتبهم المطبوعة فى الخارج ، بل انها سمحت أيضاً باعادة طبع بعضها فى داخل البلاد ، واخذ جمهور القراء يتعود على القراءة لهؤلاء الادباء والاعتراف بما فى كتاباتهم من قيم . اما فى خارج اسبانيا فقد بالغ النقاد الكارهون لحكم فرانكو فى تقدير قيمة هؤلاء الادباء ، واشتط بعضهم فاعتبروهم الممثلين الوحيدين للأدب الاسبانى المعاصر ولم يقيموا وزناً لمن يكتبون اليوم فى اسبانيا . والذى يقتضيه الانصاف هو الا نغلو مثل هذا الغلو لا فى الرفع من شأنهم ولا فى الانتقاص من قدرهم . فالعدل دائماً فى مكان وسط بين الافراط والتفريط .

ولعل اكبر شخصيات كتاب المهجر هو **رامون سندر** Ramon Sender الذى ولد فى احدى قرى « وشقة » فى سنة ١٩٠٢ . وكان اسمه قد لمع فى الأوساط الأدبية قبل الحرب برواية **« امام** Imam » المستوحاة من الحرب التى دارت بين الجيوش الاسبانية والثائر المغربى عبد الكريم الخطابى . واما فى المهجر فقد الف روايات ومجموعات من القصص القصيرة حول الحرب الأهلية ، فضلاً عن مقالات وكتب سياسية الطابع ، والواقع اننا لا نستطيع أن نولى حديثه عن احداث الحرب ثقة كاملة ، لا لتحيزه الحزبى فحسب ، بل لأنه لم يحمل السلاح فى المعارك ، اذ كان ـ شأنه كشأن القصاص الأمريكى هيمنجواى ـ يرى المعارك من بعيد . ومع ذلك فان له روايات رائعة صور فيها المآسى المترتبة على الحرب وما كان يؤدى اليه ذلك الصراع بين الاخوة من اطلاق الغرائز الكامنة وتحويل المقاتلين من كلا الطرفين الى طغمة من الوحوش . ومن هذه الروايات « صلاة على روح فلاح اسبانى Requiem por un campesno espanol » و « الملك والملكة El rey y la reina » (١٩٤٩) وفيها يصور حياة مدريد فى ظل الحكم اليسارى قبل اندلاع الحرب ، و « الجلاد اللطيف El verdugo afable » . وقد عرف **سندر** فى كتاباته ـ على الرغم من انتمائه السياسى والايديولوجى ـ كيف يختار دائماً لقصصه مواقف ثورية أو قتالية تسمو بانسانيتها على النزعات الحزبية أو الاقليمية الضيقة ، بحيث يتجاوب معها القارىء مهما اختلفت وجهة نظره عن تلك التى يدافع عنها الكاتب . وهذا هو ما جعل لأدبه قيمة تجاوز حدوده القومية وترتفع به الى مستوى عالمى .

والكاتب الثانى الذى يعد فى طبقة سندر هو **ماكس آوب** Max Aub (ولد سنة ١٩٠٣) وكان قد عرف فى اسبانيا فى أواخر العشرينيات كاتباً مسرحياً من كتاب الطليعة الشباب ، ثم الجأه وقوفه فى صف الجمهوريين الى الهجرة ، فعاش فترات من حياته فى روسيا والولايات المتحدة والأرجنتين والمكسيك . وهو لا يزال فى منفاه مضرباً عن العودة الى وطنه حتى بعد ان رفع الحظر عنه . وقد أرخ للحرب الأهلية تأريخاً روائياً غير كامل فى سلسلة تبدأ بروايتيه « الحقل المفتوح Campo abierto » و « الحقل المغلق Campo cerrado » (١٩٤٨ ـ ١٩٥٠) ، وفيهما يؤرخ لأحداث الحرب منذ نشوبها فى يوليه حتى نوفمبر سنة ١٩٣٦ ، ثم نشر بعد ذلك « الحقل الدامى Campo de sangre » عن أحداث الفترة الواقعة بين ديسمبر ١٩٣٧ ومارس ١٩٣٨ ، واخيراً نشر فى المكسيك سنة ١٩٦٨ رواية اخرى تصور جزءاً آخر من تاريخ الحرب بعنوان « حقل اللوز Campo de almendros » وماكس آوب مثل سندر فى محاولته الاقتراب من الموضوعية والاجتهاد فى الا يدع نزعته الحزبية تخرج به عن ميدان الفن الروائى الى ادب الدعاية السياسية ، اذ هو يندد بالقسوة الوحشية من هذا الجانب أو ذاك على حد سواء . وفى روايته « الحقل الدامى » تأخذ بألبابنا الشخصية التى خلقها خيال المؤلف : شخصية الفنان الذى

ينتهى به التقزز من مناظر الدمـاء والجيف الى اعتزاله كلا الفريقين والمضي الى الغابـة ليقضى فيها بقية حياته ، اذ رآها أرحم وأرفق من ذلك المجتمع المسعور الذى كان يعيش فيه .

ونجد كذلك تصويراً رائعاً للحرب من وجهة نظر الجمهوريين ايضـاً فى الثلاثيـة التى نشرها **أرتورو باريـا** Arturo Barea (ولد سـنة ١٨٩٨) بالانجليزية أولاً تحت عنوان « قصـة ثائـر The Forging of a Rebel » (ونشرت فى الولايات المتحدة قبل أن تترجم الى الاسبانية) ، ولو أن اللون الحزبى المتحيز غالب على تصويره .

ومن هؤلاء المهاجرين **فرانسسكو أيالا** (ولد سنة ١٩٠٦) ، وقد هاجر الى الولايات المتحدة وعمل فى جامعاتها ، وغلا فيه تلاميذه الأمريكيون فاعتبروه « الروائى الاسبانى الأول » ، وهو حكم فيه اسراف شديد وان كان من الحق أن بعض رواياته تعد فى قمة الانتاج القصصى المعاصر ، مثل روايـة « ميتة كلاب Muerte de perros » (١٩٥٨ وقد اعيد طبعها فى اسبانيا سنة ١٩٦٩) ، وهى رواية طريفة تصور الكاتب احداثها فى أحد بلاد أمريكا اللاتينية ، وفيها يقص علينا قصـة ضابط عسكرى شـاب يتزعم الثورة على حكم رجعى فاسد ، ولكن الأمر ينتهى به الى أن يقيم على انقاض الطغيان الذى ثار عليه طغياناً جديداً يكون هو محوره ومركزه .

وفى كل هـؤلاء نجد درجـات متفاوتة من التحيز قد تبعدهم عن الموضوعية والحيـاد وان كانت لا تنال من قيمة أعمالهم الأدبيـة . ولكن الطابع المذهبى الصارخ هو الذى يميز آخـرين مثل **ثيسر اركونادا** César Arconada (١٩٠٠ــ ١٩٦٤) . وكان كاتباً شيوعياً خالصاً لم ينظر الى الحرب الا من زاويته الايديولوجية . ولعل اركونادا هـو أول من عالـج مشـكلات العمال وصراعهم مع اصـحاب رؤوس الأمـوال معالجة قصصية منذ وقت مبكر ، اذ نشر فى سنة ١٩٣٠ روايـة « التربينـة La turbina » ومنحته الحكومة اليسارية فى سنة ١٩٣٨ جائزة الدولة فى الأدب عن روايته « نهر التاجـه Rio Tajo » وقد كان شجاعاً فى الدفاع عن آرائـه ومبادئـه الشيوعية لم يتخل عنها حتى وفاته . وهذا هو ما حمل السلطات الروسـية على نشر « أعماله الكاملة » فى موسكو سنة ١٩٦٧ (٥٠) .

الحرب الأهلية فى أدب الكتاب الوطنيين :

أما الكتاب الذين ظلوا فى اسبانيا وكتبوا وهم على ارض بلادهم فقد تعرضـنا لمن أدرك الحرب منهم وهو فى ابان نضـجه واكتمال من عمره ، ممن دعوناهم الجيل الأول . ولهذا فسوف نتحدث هنا عن ابرز شخصيات الجيل الثانى منهم وانتاجهم الروائى حول الحرب الأهلية بوجه خاص .

أنخل دى ليرا :

ويُعد من أول كتاب هذا الجيل **أنخل ماريا دى ليرا** Angel María de Lera (ولد فى ١٩١٢) ، وهو اديب بدأ نشاطه فى ميدان الكتابـة بعد أن تجاوز سن الشـباب ، اذ أن اولى رواياته ترجع الى سنة ١٩٥٧ ، وقد اتبع ذلك برواية لقيت نجاحاً شـعبياً كبـيراً هى « نفير الخـوف Los clarines del miedo » وهى تدور حول اولئك الشباب الصـغار الذين يسـعون الى احتراف مصارعة الثيران وحياتهم البائسة المتشردة بحثاً عن الشهرة والمجد والمال

(٥٠) انظر بصفة عامة عن كتاب المهجر وكتاباتهم القصصية حول الحرب الأهلية كتاب ايجليسياس لاجونا ص ٨٣ ــ ٩٢ .

وبعد انتاج متفاوت الحظ من النجاح يصدرليرا روايتـــه « الرايات الأخـــيرة Las ultimas banderas » (١٩٦٨) التـى ضربت رقمـــاً قياسياً فى النجاح ، اذ بلغ ما بيع منها خلال عدة اشهر اكثر من مائة الف نسخة ، وفى هذا دليل على أن الحرب الأهلية لا تزال موضوعاً يهم القراء فى اسبانيا وأن ذكرياتها لم تعد نسياً منسياً كمازعم بعض النقاد . وفى هذه الرواية يصور لنا المؤلف مدريد تحت حكم الجمهوريين فى أواخرأيام الحرب ، وقد ضربت قوات الوطنيين عليهـا الحصار فى شهر مارس سنة ١٩٣٩ ، ويرسم لناالكاتب فى واقعية صـارخة حيـاة قطاعات من سكان العاصمة : نفر من الشـيوعيين المصممين على مقاومة انتحارية فى استبسال مثالى، وطوائف من الشعب الذى أضر به الحصار والجوع والخوف، وكذلك جو الفساد الخلقى الناجم عن الحرب من سوق سوداء ومتاجرة بالأغذية والأعراض والمبادىء السياسية الى غير ذلك مما يجعل من هذه الرواية وثيقة بشعة يسجل فيهـا حسـاب تلك الحرب على نحو يهز النفس هزاً قوياً . صحيح أن هذه الوثيقة ربما لم تكن صادقة تماماً من الناحيـةالتاريخية ، فالمؤلف لا يخلو من الايحاء خـلال سطورها ببعض التحيز الحـزبى ، ولكنهـا من الناحية الأدبية تحفة رائعة حقاً .

خوسيه ماريا خيرونيا :

ولعل من أكثـر محاولات تسـجيل تاريخ الحرب الأهلية طموحاً هى محاولة **خوسيه ماريا خيرونيا** Jose Maria Giranella فى ثلاثيتـــه التى سوف نتحدث عنها ببعض التفصـــيل . وخيرونيا من الشخصيات التى أثارت كثيراً من الجدل ، وهو بغير شك ليس كاتباً رديئاً نفخته الدعاية التجارية كما قال عنه بعض النقاد ، ولكنه ليس من الامتياز بحيث يُوضع فى الصف الأول من الروائيين . وقد ولد فى مدينة خيرونا (بقرب برشلونة سنة ١٩١٧) وتقلب فى مهن كثيرة متنوعة بعيدة عن ميدان الأدب ، ولما نشـبت الحـرب الأهلية وكان يناهز العشرين من عمره تطوع فى صفوف القوات الوطنية (قوات الجنرال فرانكو)، فلما انتهت الحرب قرر أن يجرب حظه فى ميدان الأدب ، فنشر ديوانى شعر كان لهما حظ قليل من النجاح وفى سنة ١٩٤٦ كتب اولى رواياته « رجل Un hombre » التى نال عليها « جائزة نادال للقصة » . ويحكى لنا خيرونيا فى اعترافاته خبر هذه الرواية التى اتمها فى سبعة أسابيع ، فيقول انه كان لديه مجلد من دائرة المعارف يتضمن مادة « أيرلندا » ورأى الكاتب ان هذا الجزء يقدم اليه معلومات وافية عن طبيعة هذه البلاد وحياة أهلها ، فعكف عليه يستصفى مادته ويودعه روايته تلك التى تصورها فى جو أيرلندى . ولنا أن نتخيل بعد ذلك ما فى هذه الرواية من سطحية وزيف فى تصوير ذلك البلد الذى لم يعرفه المؤلف ولم يحتك بأهله الا عن طريق دائرة المعارف . وهذا الخبر الغريب يطلعنا على الطريقـة التى كان خيرونيا « يصنع » بها قصصـــه . وعلى الرغـم من انه يعترف بأن الرواية لم تجد اقبالاً من الجمهور دون أن يشفع لها ظفرها بجائزة ادبية لها قيمتها ــ فانه عاد الى التمادى فى هذا العبث ، فاذا به يؤلف روايتـــه الثانيـــة « المد La marea » (١٩٤٩) ، هذه المرة عن المانيا النازية . ويعجب المرء : ما الذى كان يدفعه الى هذا « الضرب فى حديد بارد » ؟ . . . الى الحديث عن بلد لم يزره ولو زيارة عابرة ؟ أمام عماده فى هذه الرواية فلم يكن ــ على ما يقول ــ الا تصفح ستة كتب « على الأقل » ومجموعة من المجلات الألمانية المصـورة ومحادثات مـع عدد من النـازيين اللاجئين الى اسبانيا بعد نهاية الحرب .

والواقع أن بداية مثل هذه لا تبشر بمولد روائى راسـخ القدم فى ميدانـه . ولكن فى هذا الميدان أيضاً كما فى الحياة نفسها مفاجآت غريبة ، فالثلاثية التى شرع خيرونيا منذ ذلك التاريخ فى كتابتها لم تكن على ما قد يتوقع الناقد من تلك البداية السيئة، بل كانت عملاً روائياً قد لا يقارن بأمثاله من أعمال الروائيين العظام ولكنه يسمو بكثير على درجة التوسط .

وأول روايات هذه الثلاثية « شجر الأرز يؤمن بالله Los cipreses creen en Dios » (١٩٥٣) بعد ثلاثة أعوام من العمل الجاد فى جمع المادة التاريخية لها فى باريس على حد قول المؤلف. وقد اعتمد فى ذلك على ما كان يلتقطه من أفواه اللاجئين السياسيين الجمهوريين فى فرنسا فضلاً عما كانت ذاكرته تختزنه من تجاربه الشخصية فى الحرب حينما أسهم فيها متطوعاً فى صفوف الوطنيين . وهكذا أراد خيرونيا أن يكتب روايته بموضوعية وحياد ، اذ أنه صور لنا أحداث الحرب من وجهتى النظر المتعارضتين معاً . وقد كانت النتيجة طيبة موفقة ، واصبحت روايته تعد من اولى الروايات التى سجلت وقائع الحرب الأهلية فى نزاهة وأمانة بعيداً عن الأحزاب والأهواء، بل بتعبير أصح محترماً كل الأحزاب والأهواء ومفسحاً لها صدر روايته . والمحور الذى تدور حوله القصة هو حياة اسرة « ألبيار » التى تعيش فى خيرونا حينما تندلع نيران الحرب . والرواية بعد ذلك مترابطة محكمة البناء ، والشخصيات تتطور تطوراً طبيعياً دون تكلف ، فقد حرص الكاتب دائماً على ألا يقحم نفسه ولا يفرضها على الأحداث ولا على الأشخاص .

وتمضى بعد ذلك ثمان سنوات قبل أن يخرج المؤلف الحلقة الثانية بعنوان « مليون من الموتى Un million de muertos » (١٩٦١) ، وقد قضى الكاتب معظم هذا الوقت فى جمع صبور دؤوب لأخبار الحرب من شتى المصادر ومن أفواه الناس أيضاً ، ولكنه فى هذه المرة كان أكثر تجرداً من كل ما يمكن أن يُشتم منه دفاع أو هجوم . ولكن خطر هذا التجرد عند القصاص هو الانزلاق الى السرد البارد الجاف الذى ينحدر بالرواية من الفن القصصى الى التحقيق الصحفى . وهو خطر لم يستطع خيرونيا أن يتجنبه . فقد كان الزعماء الجمهوريون مثلا يتمتعون بشعبية كبيرة فى المناطق التى حكموها من اسبانيا ، هذا هو مايسجله التاريخ المنصف ، ولكن شخصيات هؤلاء الزعماء فى رواية خيرونيا جاءت باهتة جامدة كأنها تماثيل شمع لا تثير احتراماً ولا تستحق عطفاً . ولسنا نرد ذلك الى رغبة من المؤلف فى تملق النظام الحاكم الآن فى اسبانيا ، فالحق أنه لم يتملقهم ولم يتزلف اليهم ، وانما الى افراطه فيما ظنه حياداً أو نزاهة ، فانقلب به الى التسجيل السطحى . . . الى كتابة تاريخ قصصى لا قصة تاريخية .

وتأتى بعد ذلك الحلقة الثالثة : « ثم نشب السلام Ha estallads la paz » (١٩٦٦) ، وهو تعبير موفق يعنى به كل تلك المشكلات التى أعقبت انتهاء النزاع المسلح ، ولكن السلام الذى حل فى أرض اسبانيا الخربة على اثر ذلك كان بماساده من آلام وقلق أشبه ما يكون بحرب جديدة. فالكاتب يؤرخ هنا فى هذه الحلقة الأخيرة من سلسلته للسنوات الخمس المنقضية بين ١٩٣٩ و ١٩٤٥ : سنوات القطيعة الدولية والجوع والسوق السوداء . ومن جديد نرى هنا كيف يفرق المؤلف فى زحمة الأحداث ، فيشغل عن أبطال روايته ، ونرى شخصياتهم تذوب وتتميع حتى يكادوا يتوارون تماماً . فهذا « ماتياس ألبيار » آخر أفراد الاسرة التى جعلها محور الثلاثية قد أصبح « بورجوازياً » بعد الحرب ، ولم يعد فى شخصيته ما يثير الحماس ولا الاهتمام، وتنتهى الرواية بشكل تبدو منه ناقصة غير مقنعة. على أن الاسلوب فى هذا الجزء الثالث أكثر احكاماً ورصانة مما كان فى الجزأين السابقين .

والحقيقة ان عيب خيرونيا الأكبر — على كونه قصصياً قديراً بغير شك — هو سطحيته التى ضربنا عليها مثلاً بطريقته فى جمع مواد رواياته . وأنا أذكر انه قام برحلة سياحية فى سنة ١٩٦٢ مما اعتادت تنظيمه شركات الملاحة تحت شعار « العالم فى عشرين يوماً » ، ومر فى هذه الجولة بمصر ، فقضى فيها يومين كتب بعدهما سلسلة تحقيقات فى جريدة « أ . ب . ث A.B.C » عن مصر وحياة المصريين ومشكلة الشرق الأوسط ، ثم مر بالهند واليابان ووقف

بهونج كونج ، وكتب تحقيقات اخرى عن بــلادالشرق الأقصى من قبيل ما كتبه عن مصر . ولنا ان نتصور مدى الضحالة والسطحيةفيما كتبهعن كل هذه البلاد والجراة فى اصدار أحكام هى ثمرة مثل هذه الزيارات السياحية العابرة .

اجناثيو اجوستى :

ولداجناثيو اجوستى فى احدى القــرى التابعة لبرشلونة فى سنة ١٩١٣ ، وكان على مــا يبدو من كتاباته الاولى رجلاً واسع الثقافة يدلعلى ذلك كتابه التاريخى « قرن فى حياة قطلونية » (١٩٤٠) (وقطلونية هى الاقليــم الذى تحتلبرشلونه فيه مركز العاصمة) . وقد اشــتغل بالصحافة الى جانب عمله الروائى .

واجناثيو اجوستى ممن قاموا ايضاً بالتأريخللحرب الأهلية عن طريق الفن الروائى ، فى سلسلة رباعية الحلقات اتخذ لها عنوان « الرماد كان فىيوم ما شجرة La ceniza fué arbol » ونشر أول أجزائها فى سنة ١٩٤٣ تحت عنوان « ماريونا ريبوى Mariona Rebull » ، وهى رواية حياها النقاد منذ ظهورها واعتبروها من خير ما صــدرفى اسبانيا خلال السنوات الأخيرة ، وهو يصور لنا فيها حياة برشلونة قبل الحــرب الأهليــة ،برشلونة التى كانت تتحول بسرعة من بلد زراعى الى مدينة تجارية وصناعية من الطــراز الأول ،بما كان يعنيه ذلك الازدهار السريع من رخاء ومن مشكلات اجتماعية واقتصادية أدارت الطبقاتالفنية لها ظهورها فى انانية بورجوازيـــة حتى انتهى الأمر الى انفجارها فى النهاية . وتأتى بعدذلــك الحلقة الثانيــة « الأرمــل ريــوس El viudo Rius » (١٩٤٤) حيــث يبــدأ المؤلف فى الحديث عن خواكين ريوس رأس الاسرة التى سنرى فى سيرة حياتها تاريــخ اســبانيا فىسنوات الحرب . وفى هذا الجزء الثانى يرسم لنا أجوستى صورة صادقة شيقة لبدء الصراعالطبقى فى برشلونة التى تزايدت ثروات أصحاب الأعمال والتجارات فيها ، ولكن على حساب بؤسالطبقات الفقيرة وشقائها ، وبهذا يدنو بنا المؤلف دون أن نشعر الى ذلــك الانفجار الذى اقتربتساعته ، ولكن دون أن نفقد شخصية ريوس التى لا تزال محور الرواية الرئيسي . ونأتى بعد ذلكالى الحلقة الثالثة : « ديسيديريو Desiderio » (١٩٥٧) حيث يتحول المحور الى ديسيديريو ابن الأرمل ريوس ، فالمؤلف حريص على أن يجعل لكل أحداث مجموعته قطباً تتركز حوله والا انزلق فى خطر غلبة السرد التاريخى على الفن الروائى لديه. والبطل الجديد معاصر لسنوات الجمهورية،تلك السنوات التى كانت البلاد مخلدة فيها الى الرقاد اللذيذ على فوهة بركان . واخــيراً تأتىالصحوة المفاجئة فى الحلقة الرابعة والأخــيرة : « ١٩ يوليه 19 de Julio » (١٩٦٦) وهذاالجزء الأخير هو الذى اختص به المؤلف أحداث الحرب الأهلية نفسها .

والحقيقة ان اجوستى كان اكثر توفيقاً من صاحبه خيرونيا فى حرصه على الا تفقد روايتــه الطويلــة (التى تبلغ فى حلقاتهــا الأربــع ١٣٠٠ صفحة) شيئاً من وحدتها ، فالشخصيات التى اتخذها محاور لأجزاء مجموعته محددة ومدروسةبعناية ، وهو لا يضيعها ابداً فى غمرة الأحداث وزحمتها ، وهى نامية متطورة ، أشبه شيء بتلكالشجرة التى ضمنها عنوان المجموعة : لا تزال فى نمو متدرج بطيء حتى تهرم وتحرق وتستحيلالى رماد . ونثر اجوستى انيق عليه مســحة شعرية ولكنه دقيق موجز لا تَزَيُّدَ فيه ، فضلاًعن الشحنةالمأساوية التىأودعها تلك الشخصيات ذات الانسانية العميقة .

● ● ●

الاتجاهات القصصية الاسبانية بعد الحــرب الأهلية :

كان جيل القصاصين الذين ولدوا بين سنتى ١٩١٠ و ١٩٢٠ هم الذين اضطلعوا بالعبء الأكبر فى تجديد الفن القصصي الاسبانى واجراء دمـاء جديدة فى عروقه . وقد بدأ هؤلاء فى نشر انتاجهم الذى وطد أقدامهم فى هذا الميدان الأدبى فيما بين سنتى ١٩٤٠ و ١٩٥٠ . وكان هؤلاء الشباب فى ذلك الوقت تتملكهم رغبة فى التجديد ، غير أنهم لم يستطيعوا ان يتحللوا من النفوذ الذى باشره عليهم الأساتذة القدماء : اساتذة جيل ٩٨ (وكان بعضهم لا يزال فى أوج عظمته) والجيل التالى لهم حتى جيل ٢٧ . ثم انهم رأوا اسبانيا فى عزلة عن العالم فقد كانت هذه هى سنوات القطيعة الدولية لاسبانيا وسنوات الحصار الدبلوماسى والاقتصادى الذى فرضته عليها الدول المنتصرة فى الحــرب العالمية الأخيرة سواء منها دول المعسكر الشيوعى أو دول الكتلة الغربية . رأوا بلادهم وقد أحاط بها هذا الستار الحديدى ، متقوقعة فى حدودها الجغرافية ، فتقوقعوا هم ، وأدى بهم هذا الموقف الى تأمل احوالهم بين الخراب الضارب اطنابه فى الداخل والمقاطعة فى الخارج ، فجاء انتاجهم مفعماً بالتشاؤم والحزن . رأينا ذلك فى روايتى خيرونيا واجوستى اللتين تحدثنا عنهما ، وسـنراه بعد ذلك بصورة خاصة فى روايتى **كاميلو خوسـيه ثيلا** : « عائلـة باسـكوال دوراتى » (١٩٤٢) **وكارمن لافوريت** : « لا شىء » (١٩٤٥) .

ويلاحظ على هذا الجيل شـدة ارتباطه بمشكلات بلاده الناجمة بعد الحرب الأهلية ... بعد أن « نشب السلام » على حد تعبير خيرونيا ... فرواياتهم تلح دائماً على الأوضاع المترتبة على الموقـف الجديد ، وقد ظل هذا الاهتمـام واضحاً فى أعمالهم القصصية الصـادرة خلال السنوات الأخيرة . فنجد **مانويل خيل** Manuel Gil السرقسطى (ولد سنة ١٩١٢) يحدثنا فى روايته « القرية الجديدة Pueblonuevo » (١٩٥٩) عن تلك القرى التى تنشأ فى الريف الاسـبانى بفضل مشاريع الاستصلاح والرى الحديثة وماتخلقه من مشكلات .

هذا عن الريف ، اما مشـكلات المدينـة فى سنوات ما بعد الحرب فقد عالجها الكاتب **داريو فرنانديث فلوريث** Dario Fernandez Florez (ولد فى ١٩٠٩) فى روايته « لولا ، المرآة المعتمة Lola ,espejo escuyo » (١٩٥٠) التـى أثارت عند نشرها ثائرة المتزمتين واعتبروها غير خلقية وخارجة على الآداب ، مع أن الروايـة لاتخرج عن كونها وثيقة تسجل الفساد الخلقى بين الطبقات الغنيـة القادرة التى كانت تحتكر متع الحياة ولذائذها من مال وطعام وشراب ونساء فى تلك السنوات السود التى كان الناس يطالبون فيها بشد الأحزمة على البطون والتى كان الخبز فيها يوزع بالبطاقات .

ونشر بعض قصاصي هذا الجيل روايات حول الحرب العالمية الثانية ، ولكن هذا الموضوع لم يثر كثيراً من الاهتمام بين ادباء اسبانيا ، فقد كانت حـرباً لم تشارك فيهـا بلادهم . على أن الموضوع الذى نال قسطاً وافراً من اهتمامهم هو تلك المغامـرة التى قـام بهـا « الفيلق الأزرق La Division Azul » من المتطوعين الاسبان للقتال الى جوار الألمان فى حملتهم على روسيا سـنة ١٩٤١ . فقد عالجه مثلاً **كارلوس ماريا ايديجوارس** Carlos Maria Ydigoras (ولد سنة ١٩٢٥) فى روايته « بعضنا لا يزال حياً Algunos no hemos muerto » (بوينـوس ايرس ١٩٥٨) التى أودعها وصفاً رائعاً مثـيراً لمسرح الأحداث وتحليلاً لنفسيات هؤلاء المحاربين الذين ذهبوا لغزو روسـيا حلفـاء الألمان ، فاذا بأمزجتهم وعاطفيتهم وتكوينهم النفسى تجعلهم أقرب الى خصومهم الروس منهم الى حلفائهم الألمان .

وتنعكس على روايات هذا الجيل أيضاً مشكلة العصابات الجمهورية التى ظلت بعد انتهاء الحرب الأهلية تتسلل عبر جبال البيرينيه من فرنسا لتقوم بأعمال التخريب فى اسبانيا والتى كانت تعرف باسم « Les maquisards » ، كمانرى فى رواية « لهيب النار على الجبال La sierra en Ilamas » للكاتب **آنخل رويث أيوكر** Angel Ruiz Ayucar ، وقد قص الكاتب علينا فى هذه الرواية تجربته هو ، اذ كان هو نفسه أحد اولئك المتسللين ، مما جعل تصويره نابضاً بالصدق والحيوية ، وقد عالج هذا الموضوع أيضاً **اميليو روميرو** Emilio Romero (ولد سنة ١٩١٧) فى روايته « السلام المستحيل La paz emieza nunca (١٩٥٨) الحاصلة على الجائزة الأدبية « بلانيتا » .

وفى خلال هذه السنوات البائسة تنجم مشكلة اخرى من مشكلات ما بعد الحرب : هى تلك الهجرات الجماعية للفلاحين والعمال الزراعيين الاسبان ممن ضاقت بهم سبل الرزق فى بلادهم الى مختلف بلدان اوربا . وما كان اكثر ما يقع هؤلاء المساكين تحت نير اولئك « النخاسين » البيض من المتعهدين أو موردى « الانفار » أو صاحبات البنسيونات اليهوديات ، أو يقعون فرائس لنصاب يعدهم بالعمل فيبتز منهم « تحويشة العمر » ثم يكدسهم فى شاحنة ويقذف بهم الى أول مدينة اوربية تخطر بباله . وأول من عالج هذه المشكلة الانسانية هو الكاتب **رامون سوليس** Ramon Solis (ولد فى ١٩٢٣) فى رواية « غريباً ينبت العشب Ajena crece la hierba » (١٩٦٢) التى جعل بطلها أجيراً فقيراً من قادس يخرج من قريته لكى يلتحق بذلك الجيش البائس من العمال الزراعيين الذين يستخدمهم أصحاب المزارع الفرنسية لجمع البنجر ، ويقص علينا فى هذه الرواية الصدام بين عقلية هذا الفلاح الاسبانى البسيط والبيئة الجديدة التى يواجهها فى فرنسا .

وكان من بين كتاب هذا الجيل أيضاً من عالج مشكلة التصنيع الذى سار فى اسبانيا بخطى جديرة حقاً بالاعجاب خلال السنوات الأخيرة ، ولكن عواقبه لم تكن دائماً حميدة ، والواقع أن التصنيع ليس مشكلة جديدة تماماً على الفن الروائى فقد رأينا كيف كان من أول معالجيها الكاتب الشيوعى الذى أشرنا اليه من قبل : ثيسر أركونادا (١٩٠٠ ـ ١٩٦٤) أحد أعلام الكتاب المنفيين من اسبانيا فى روايته « التربينة » (١٩٣٠) . أما فى سنوات ما بعد الحرب فقد كان هذا الموضوع عصب رواية لقصاص شاب (ولد سنة ١٩٣١) هو **خيسوس لوبث باتشيكو** Jesus Lopez Pacheco ، وعنوان روايته « مركز الطاقة الكهربائية Central electrica » (١٩٥٨) . وهى رواية يسارية الطابع متأثرة كثيراً برواية الرائد الشيوعى لهذا اللون ، وقد ترجمت الى الروسية وحظيت باقبال كبير فى الاتحاد السوفييتى . ونجد كذلك مشكلات العمال والصراع الطبقى بينهم وبين أصحاب رؤوس الأموال فى رواية **أرماندو لوبث سالیناس** Armando Lopez Salinas (ولد فى ١٩٢٥) : « المنجم La mina » (١٩٦١) .

ومنذ سنة ١٩٥٣ حينما اعترفت هيئة الامم المتحدة باسبانيا وعقدت الولايات المتحدة حلفها العسكرى معها بدأ انكسار ذلك الحصار المضروب على اسبانيا ، وتلا ذلك تدفق موجات السائحين عليها ، حتى أصبحت منذ الستينيات البلد السياحى الأول فى اوروبا ، وتحولت السياحة الى مورد من الموارد الاولى للاقتصاد الاسبانى ، على أن ازدهار اسبانيا ورخاءها الذى يرجع شطر كبير منه الى اولئك السياح ولا سيما الأمريكيين والألمان والاسكندنافيين لم يجدا من جانب القصصيين الاسبان ما قد ينتظر من ترحيب وحفاوة . فالقصاص ـ شأنه فى ذلك كشأن المصلح الاجتماعى ـ سرعان ما يفطن بحسه المرهف الى المشكلات الجديدة الناجمة عما قد

يبدو فى ظاهره عاملاً من عوامل الرخاء . وكان من أول من تعرضوا لهذه المسألة **رامون نييتو** Ramon Nieto (ولد فى ١٩٣٤) فى روايته « **الشمس المرة** El sol amargo » (١٩٦١) حيث يرسم صورة قاتمة للآثار الضارة المترتبة على هذا الغزو الذى تتعرض له اسبانيا كل سنة من ملايين السياح . ونجد طرفاً من ذلك فى رواية « رامون سوليس » : « صياح الدجاجة » التى سوف نتحدث عنها بعد قليل . غير أن الذى عالج هذه المسألة بشكل بالغ العنف الى حد يقرب من الماسوشية هو **خوان جويتيسولو** Juan Goitisolo (ولد فى ١٩٣٥) فى روايته « الجزيرة La isla » (المكسيك ١٩٦١) حيث يقول : « ان السياحة قد حولت اسبانيا من فردوس « الحياة اللذيذة La dolce vita ... الى بلد يعيش فيه الاسبان غارقين فى وحل الجنس » . وهذه بغير شك نظرة فيها كثير من المبالغة وسوء النية فضلاً عن كونها زائفة .

وهكذا نرى أن كل المشكلات التى برزت على مسرح الحياة الاسبانية فى سنوات ما بعد الحرب الأهلية الى اليوم قد وجدت تجاوباً من الكتاب القصصيين فى اسبانيا ، غير أن معالجة مشكلات الساعة لا تكفى لخلق أدب جيد ، وانما المهم بعد ذلك هو ما قدر هؤلاء من الصدق فى حديثهم عن هذه المشكلات ؟ وهل استطاعوا أن يقدموا عملاً فنياً يرتفع بهم الى مكان بارز فى الأدب الانسانى العالمى ؟

أما آراء النقاد فى اسبانيا فانها تختلف وتتفاوت تفاوتاً شديداً . فمنهم من يعتقدون أن من بين الأجيال الجديدة من القصاصين الاسبان شخصيات ليست أدنى طبقة من أساتذة جيل ٩٨ ، وأن النهضة التى يعيشها الأدب الاسبانى المعاصر بفضلهم قد حولت هذه الفترة الى « عصر ذهبى » حقيقى لا يقل خصباً وقيمة عن ذلك العصر الذهبى الغابر الموافق للقرن السابع عشر : عصر سيرفانتيس ولوبى دى فيجا وكيفيدو وكالديرون . ولكن من هؤلاء النقاد أيضاً من يستهينون بالقيمة الفنية والجمالية للأدب القصصى الذى صدر بعد الحرب الأهلية ويعتبرونه أدنى مستوى من أدب الأجيال السابقة . والحكم العادل يقضى بالتوسط بين الرأيين ، فضلاً عن أن البعد الزمنى عن هذا الجيل المعاصر وهو فى ابان انتاجه ولا يزال معرضاً للنمو والتطور ليس كافياً الآن لكى نصدر عليه حكماً موضوعياً بمأمن من مظنة الزلل . غير أن الذى لا شك فيه هو أن من بين القصاصين الشباب فى اسبانيا اليوم عدداً لا بأس به قد اكتملت لهم القدرة القصصية ولا نستبعد أن تخرج من بينهم شخصيات يمكن أن ترث بجدارة مكان الأساتذة السابقين .

كذلك هناك تهمة توجه الى الأجيال الحديثة من القصاصين الاسبان ، وهى ارتباطهم السياسى بالنظام القائم — نظام الجنرال فرانكو ، وهى تهمة طالما رددها كارهو هذا النظام فى البلاد الاوربية والأمريكية ، وأعان على ترسيخها فى الاذهان المنفيون الاسبان أنفسهم لأسباب سياسية لا تخفى . واذا كان حقاً أن السنوات التى أعقبت نهاية الحرب كانت سنوات رقابة صارمة على حرية التعبير فان من الحق أيضاً أن هذه الرقابة قد خففت على نحو تدريجى مطرد . وقد بدأ هذا « الانفتاح المتحرر » منذ منتصف الخمسينيات ، ثم تزايد فى العقد التالى بصورة ملحوظة ، وهو لا يزال مستمراً حتى الآن ، كذلك من الحق أن نقول ان نظام فرانكو لم يكن من الديكتاتورية والاستبداد وكبت الحريات بحيث صورت الدعاية السياسية سواء فى بلاد الكتلة الشرقية أو فى بلاد ما يسمى نفسه بـ « العالم الحر » — وهو عالم أقل « حرية » بكثير مما يدعى ، وان مساوىء هذا النظام لم تكن أكثر ولا أفظع من مساوىء نظم كثيرة تتمسح بالحرية وتتباكى على الديمقراطية .

ولهذا فاننا لم نر فى اسبانيا الفرانكية أديباً يرفعه النظام الحاكم الى قمة التعظيم حتى يهيمن على الجو الأدبى كما فعلت المانيا النازية **بجيرهارت هاوبتمان** Garhart Hauptmann (ت ١٩٤٦)

او ايطاليا الفاشية **بجابرييلى دانونزيو** Gabriele D'Annunzio ، ونحن نعرف كثيراً من الادباء والمفكرين انضموا بمحض اختيارهم الى قوات فرانكو وارتبطوا بنظامه عن ايمان وعقيدة ــ وهو شيء لا نستطيع أن ننكره عليهم كما لا ننكر على الجمهوريين المخلصين معارضتهم لهذا النظام ، ثم تفاوتت بعد بعد ذلك وعلى مرالزمن مواقفهم ، فبعضهم ظلوا على اخلاصهم وولائهم للنظام ، وبعضهم الآخر اخذوا يبتعدون شيئاً فشيئاً عن ايديولوجية الدولة الرسمية متحولين الى الحياد أو حتى الى المعارضة الصريحة ، دون أن يلحقهم اضطهاد أو عقاب . أما القصاصون فقد كانوا فى الغالب أبعد عن التلبس بتبعية الحكام ، وحتى الذين حاولوا منهم استخدام فنهم القصصى للوصول الى منصب أو جاه عن طريق تملق السلطان فانهم سرعان ما سقطوا من اعين زملائهم فى الوسط الأدبى ، وفقدوا ثقة جمهور القراء .

• • •

العودة الى الواقعية :

لعل أهم ما يميز الفن القصصى المعاصر فى اسبانيا هو عودته الى الواقعية ، وان كانت واقعية الكتاب المعاصرين تختلف كثيراً عن الواقعية الطبيعية التى سادت فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين ، هى ليست واقعية جالدوس ولا بيوباروخا ، وانما واقعية جديدة تتباين اشكالها وتتفاوت درجات ألوانها بين كاتب وآخر . والحقيقة أن الأدب الاسبانى منذ مولده حتى اليوم لم يخل من نزعة واقعية ... من خيط يربطه دائماً بالحياة ويثبت قدمه على أرض الحقيقة . حتى الخيال الذى لا بد من قدر منه فى كل عمل فنى لم يكن أبداً فى الأدب الاسبانى خيالاً مجرداً ، بل كان دائماً ممتزجاً بالحقيقة متخذاً منها نقطة البدء . ولهذا فقد كانت اسبانيا ــ اذا تحدثنا عن ألوان اخرى من الفن ــ بلد مثالين ومصورين ، ولكنها لم تكن بلد موسيقيين ، اذ أن الموسيقى هى أكثر الوان الفن تجريداً ، بينما التصوير والنحت لا بد لتعبيرهما الفنى من ارتباط ب « المادة » ... بالمادة التى يتشكلان فيها . أما فى الأدب فلا نظن الاسبان قادرين أبداً على أن يوغلوا فى تجريده كما يمكن لغيرهم من الاوربيين . فتكوين الروح الاسبانية تحول بينهم وبين التجريد الخالص . ومن هنا فاننا نظن الرواية الاسبانية قادرة على تجزئة الحقيقة وتفتيتها على النحو الذى نراه فيما يسمى فى فرنسا ب « الرواية الجديدة Le nouveau roman» ، مثلما نجد فى رواية **كلود سيمون** Claude Simon: « قصة Historie » (١٩٦٧) حيث يتبعثر نظام الأشياء وتختلط خطوط المنظور وتنعدم حدود الزمن .

ولهذا فاننا نجد على طول تاريخ الأدب الاسبانى مع تعدد المذاهب ، وتعاقب الاتجاهات الفنية والجمالية عودة من وقت لآخر الى هذه الواقعية التى كتبت على أدب اسبانيا كالقدر المحتوم . وهذا فى رأينا هو الذى ادى الى ما اشرنا اليه من قبل من النجاح القليل الذى أصابه الروائيون المنتمون الى جيل ٢٧ ممن كانوا واقعيين تحت تأثير نظريات الفن المجرد الخالص منذ أن اعرضوا عن الواقعية وحاولوا كتابة روايات « عقلانية » أو فنية خالصة .

على أن تعدد اشكال الواقعية الجديدة واختلاف الوانها فى ادب السنوات الأخيرة فى اسبانيا يجعل من العسير اخضاعها لقواعد منضبطة تقوم الدراسة على أساسها ، وعلى كل حال فان هناك اتجاهات بارزة فى داخل هذه الواقعية الجديدة سنحاول أن نصنف على أساسها بعض أعلام الفن القصصى المعاصر فى اسبانيا تصنيفاً تقريبياً ، دون أن يمنع ذلك اجتماع نزعتين مما سنذكر فى كاتب واحد . فالسمة المميزة لهؤلاء الكتاب هى الغنى والتنوع ، ثم ان الكثيرين منهم لم يثبتوا بعد على اسلوب واحد ، بل هم فى تطور متحرك لا نستطيع أن نتنبأ بما سينتهى اليه .

الواقعية التاريخية :

ونعنى بها محاولة بعض الكتاب استخدام الفن القصصى مع التزام الواقعيـة ، استعادة الأحداث الواقعة فى تاريخ اسبانيا القريب منهم ، وأهم هذه الأحداث وأكبرها هو الحرب الأهلية ، وقد سبق أن ضربنا أمثلة على من عالجوا هذا الموضوع من الكتاب المعاصرين ، مما لا نحتاج معه الى تفصيل الكلام عنه هنا . ولكن الذى نلاحظه هو أن واقعية هؤلاء الكتاب تبدو واضحة فى كل انتاجهـم وان اختلفت زوايا النظر الى الحـرب الأهلية باختلاف المبادىء السياسية لكل كاتب وباختلاف مزاجه وشخصيته وتكوينه ، ولكن الذى يجمع بينهم هو أن كل قصاص قدم لنا ما يرى أنه الصورة الحقيقية لأحداث الحرب . ولم يخل الكثيرون منهم ــ سواء من جانب الجمهوريين أو الوطنيين ــ من محاولة الكتابة بطريقة أقرب ما تكون الى الموضوعية والحياد .

الواقعية الساخرة :

كاميلو ثيـلا :

ليست الواقعية الساخرة شيئاً جديداً فى الأدب ولا فى الأدب الاسبانى بوجه خاص ، ولكن بعض كتاب الرواية فى اسبانيا المعاصرة وصلوا بها الى حد من التجسيم والتهويل جعل هذا النوع يتميز ويصبح رقعة صارخة اللون فى « جغرافية » الفن القصصى المعاصر فى اسبانيا خلال السـنوات الأخيرة .

وربما كان ابرز ممثلى هذا اللون هو **كاميلو خوسيه ثيلا** Camilo José (ولد سنة ١٩١٦ فى بلدة بادرون من اقليم جليقية) . وهو كاتب سعيد الحظ بغير شك ، فقد قفز الى الصـف الأول من كتاب الرواية فى اسبانيا بأول انتاج له : « اسرة باسكوال دوارتى La familia de Pascual Duarte » (١٩٤٢) وكان آنـذاك فى السادسة والعشرين من عمره . فقد كان لهذه الرواية وقع كبير ونجاح هائل بين الجماهير حتى أن عدد طبعاتها خلال السنوات الثلاثين الأخيرة بلغ نحو ستين طبعة ، كما أنها ترجمت الى عدد كبير من اللغات الأجنبية .

وباسكوال دوارتى بطل الروايـة شخصية منتزعة من احدى القرى الضئيلة الفقيرة فى اقليم يُعتبر من افقر اقاليم اسبانيا واكثرها تخلفاً هو الذى عرفه العرب الأندلسيون باسم « المفازة » ودعاه الاسبان باسم Extremadura اى المنطقة النائية المتطرفة (فى غـرب اسـبانيا المتاخم للبرتغال) . وهو يروى علينا (اذ القصة محكية بضمير المتكلم) سيرة حياته البائسة ومغامراته وتقلب الأحوال به فى اسلوب تسوده السـخرية المرة القاسية والمبالغات التى جعلت النقاد يعدون اهم مميزات هذه الرواية ما دعوه بـ « التهويل المفزع Tremendismo » . غير أن هذا التهويل الذى تختل فيه النسب بين الأبعـاد والأحجام ــ وهو ما رأينا له سابقة فى روايات فاى انكلان الجليقى أيضـاً ومسرحه ــ لم يخل شـخصيته باسكوال دوارتى من انسـانية عميقة رهيبـة فى الوقت نفسه .

وكثيراً ما تساءل النقاد الذين فاجأتهم هذه الرواية عما كان يرمى اليـه كاميلو ثيلا من نشر هذه القصة : الافزاع ؟ او العودة الى تقليد قديم فى الفن القصصى الاسبانى القديم هو الروايـة « البيكارسكية » ... رواية الشطارة والشطار ؟ أو خلق بطل فوضوى يسخر من المجتمع المستنيم الى عرفه وقواعده الخلقية المتوارثة وتقسيماته الطبقية التى تحولت الى نظام مقدس لا ينبغى المساس بنواميسه ؟

والى هذه الناحية الأخيرة فطن بعض النقاد ، غير أن فهمهم كان سلبياً جعلهم ينقمون على الرواية وصاحبها الذى لم يفعل شيئاً أكثر من أنه « قدم لنا ــ فى نظرهم ــ وجبة ثقيلة من العنف والجرائم السوقية المتوحشة باسم الواقعية » . وعجب هذا الناقد من تلك المرتبة التى ارتفع اليها مؤلف رواية من هذا القبيل « لم تكن لتصلح الا للنشر حلقات فى مجلة رخيصة من مجلات الجرائم المتخصصة فى نشر ما يرتكبه اولئك الشواذ المنحرفون الذين يعانون اختلالاً فى قوى العقل أو مرضاً من الأمراض النفسية المزمنة » (٥١) . وقد احتج المندودون بمؤلفنا بأن بطل روايته ــ على عكس أبطال الرواية البيكارسكية القديمة ــ ليس بطلاً ايجابياً يحاول تغيير ما يراه من فساد فى مجتمعه طموحاً الى مجتمع أفضل أو محاولاً تقديم تبرير خلقى لأعماله ، بل هو قوة الهدم العمياء التى تخرب دون سبب ولا هدف .

غير أنه فات هؤلاء النقاد أن الكاتب ليس مطالباً بمثل هذا التبرير الخلقى الذى كثيراً ما تلجىء المؤلف اليه أحكام الرقابة أو مسايرة العرف المحترم بين المجتمعات « الطيبة » . فالذى قصد اليه المؤلف بالذات على لسان باسكوال دوارتى هو السخرية الجارحة من هذا المجتمع البورجوازى ومن بنائه الاجتماعى والاقتصادى ومن طبقاته المحددة التى لا تسمح بكسر اطاراته ولا المساس « بمقدساته » ... هذا المجتمع الذى استراح اليه الناس فى اسبانيا حتى بعد نكبتها الكبرى فى ١٨٩٨ والذى كان عليه أن يؤدى بالبلاد الى نكبة اخرى أشد وأفظع هى الحرب الأهلية سنة ١٩٣٦ . (ولا ننس أن الكاتب يجرى أحداث قصته فى سنة ١٩٢٢) .

المؤلف يريد أن يسخر بمجتمعه ويحتج على أوضاعه فى اسلوب رمزى ربما ألجأه اليه ما كان يسود اسبانيا ابان نشر الرواية من قوانين الرقابة الصارمة ، ولعل خير ما يمثل لنا هذه الرمزية ذلك المشهد الفظيع الذى يقص فيه باسكوال دوارتى علينا قتله لامه ، وكأنه يرمز بذلك الى قتل مواطنيه لوطنهم ، وهى جريمة لا يمكن أن تؤدى الا الى مزيد من الجرائم ، وينتهى دوارتى الى السجن ، ولكنه لا يكاد يخرج حتى يرتكب جناية اخرى يدفع ثمنها هذه المرة من دمه وحياته . وهكذا تكتمل دائرة الدم ويلتقى طرفاها .

الذى أراد **ثيلا** أن يقوله على لسان بطله الفوضوى الدموى ــ ولا ننس انه يكتب فى سنة ١٩٤٢ ــ هو أن كل شىء باق على حاله . لقد كان باسكوال دوارتى ثائراً على أوضاع مجتمع ظالم فأقبل يسفك الدماء ، ويسخر بالمقدسات ، ولكن المجتمع انتصر عليه فى النهاية فأوقع به انتقامه . وهكذا كان حال اسبانيا : انفجرت فيها أزماتها الاجتماعية والاقتصادية وانساقت فى تيار حرب أهلية مدمرة ، ولكن الام انتهى كل ذلك ؟ الى انتصار القيم الوضعية السابقة ... الى التنظيم الطبقى القديم ... الى ذلك الوضع الذى ضحت البلاد بمليون من الشهداء فى سبيل تغييره ... فاذا به يعود الى ما كان عليه ، وكأن شيئاً لم يحدث ! ...

رواية باسكوال دوارتى صرخة عنيفة ضد اتجاه الحياة فى اسبانيا مرة اخرى الى البورجوازية التى تنتصب على قمة هرمها ارستقراطية مميزة ... صرخة ضد ما كان اورتيجا جاسيت قد دعاه « الصفوة المنتخبة » : الضمان الوحيد ضد « تمرد الجماهير » ــ هذا التعبير الذى اتخذه فيلسوف الأقليات المستنيرة عنواناً لاحسن كتبه ــ . باسكوال دوارتى هو ذلك المتمرد الذى

---

(٥١) هذا هو حكم الناقد خوان لويس البرج في كتابه « الرواية الاسبانية فى الساعة الحاضرة » :
Juan Luis Albory: Hora actual de la novela espanola, Vol. I, Madrid, 1958, pp. 87-88.

لا يرى بأساً فى العودة الى الهمجية البدائية لكي يحطم تلك « الصفوة المنتخبة » التى بشر بها اورتيجا ورأى فيها طريق الخلاص والتى قدر لها الانتصار فى اسبانيا ، ولايهمنا هنا ما اذا كانت هى نفسها التى كان اورتيجا يعنيها بحديثه أم غيرها .

باسكوال دوارتى بطل « وجودى » بمفهوم خاص : فردود فعله ضد كل ما يعترض سبيله نابعة من غريزة حبه للبقاء ، غريزة تجعله هو وحده مركز عالمه ومحور وجوده ، وان كان ذلك مرتبطاً بعقدة أو مركب نقص يبدأ منذ ولادته التى تحيط بها الريب . وسيطرة حب الحياة عليه تجعله أشبه بوحش حصر فى قفص ، فهو « يهبش » كل ما يمتد اليه دون أن يبالى أيان وقعت براثنه ، ولهذا فهو لا يطرح على نفسه أبداً أي مشكلة خلقية ، ولا يحاول التمييز بين الخير والشر أو على ما اصطلح المجتمع أن يسميه خيراً وشراً . المهم عنده هو أن يعيش ، كما يستطيع العيش ذئب بين الذئاب . هو أنانى كامل لا يعرف الا ذاته ولهذا فهو يتمرد على السيد الفنى (رمز السلطة) وعلى البائسين من أمثاله (رمز الشعب) على حد سواء .

وشيء آخر يستحق التنويه فى نثر كاميلو ثيلا هو عنايته الشديدة بالصياغة والاسلوب على الرغم مما يبدو لأول وهلة فى « باسكوال دوارتى » من عفوية وبساطة . وهذه العناية بالاسلوب وانتقاء الكلمات هى التى تفقد كتابته كثيراً من قابليتها للترجمة ، هذا مع أننا نعترف بأنه أكثر القصاصين الاسبان فى الوقت الحاضر شعبية وتجاوزاً لحدود القراءة بالاسبانية (٥٢) .

الواقعية الاستبطانية :

ونعنى بها هذه الواقعية التى لا تجعل همها فى وصف المجتمع الذى تضطرب فيه شخصيات الرواية وانما فى استبطان أغوار النفس الانسانية فى اطار ما يحيط بها من أشخاص وملابسات . وقد كان هذا أحد الاتجاهات التى تميز بها بعض القصاصين المعاصرين ممن اهتموا بتصوير الحياة الداخلية لنفسيات أشخاص رواياتهم .

كارمن لافوريت :

ولعل أول شخصية تمثل لنا الى حد بعيد هذا الاتجاه هى الكاتبة **كارمن لافوريت** Carmen Laforet بروايتها « لا شيء Nada » التى أصدرتها سنة ١٩٤٥ وأصبحت تعد فاتحة لمرحلة جديدة فى تاريخ الرواية الاسبانية المعاصرة .

ولدت كارمن لافوريت سنة ١٩٢١ فى برشلونة ، ولكنها انتقلت مع اسرتها بعد سنتين الى « لاس بالماس » فى جزر كناريا . وقضت هناك صباها وسنوات تعليمها الاولى ، ثم عادت الى برشلونة وهى فى الثامنة عشرة لكى تكمل دراستها الجامعية فى مسقط رأسها ، وكانت

---

(٥٢) عن ثيلا اعدت فى خارج اسبانيا بعض رسائل الدكتوراه ونشرت مثل رسالة بول ايلى :
Paul Elie: The Novels of Camilo José Cela, 1959.

وكتاب اولجا بريفالنسكى عن فلسفة ثيلا الجمالية :
Olga Prjevalinsky: El sistema estético de Cela, Madrid, 1960.

ومن الكتب التى افردت حديثاً لدراسته :
Alonso Zamora Vicente: Camilo J. Cela, Madrid, 1963.

وراجع عنه كذلك كتاب بالبوينا برات ٢/٨٠٠ – ٨٠٥ ،وايجليسياس لاجونا ٢٢٣ – ٢٣١ .

سنوات هذه الدراسة هي التي أوحت اليهـا بعملها الروائى الاول « لا شيء » الذى استحقت عليه جائزة « نادال » سنة ١٩٤٥ .

وفى الرواية ملامح كثيرة من السيرة الذاتية للمؤلفة ، وان كانت هى نفسها قد أصرت على نفى هذه الملامح الا من كونها قد سكنت فى احدى شقق شارع « أريباو » الذى عاشت فيه أيضاً بطلة روايتها . وقد يكون ذلك صحيحاً ، الا أننا نحس فى كثير من الأحيان أن القصص التى توردها المؤلفة حول حياة برشلونة ومجتمع عائلاتها المتوسطة والخيط الذى يربط أطراف الرواية ، كل ذلك لا بد أن يكون فيه الكثير من التجارب الذاتية . وحرارة السرد وواقعيته لا تكذبان هذا الاحساس .

فالرواية تقص علينا قدوم « أندريا » تلك الفتاة الذكية الخجول من جزر كنارياس الى برشلونة لكى تلتحق بجامعتها ، وقد رتب أبواها من قبل مسألة سكناها فى بيت تقيم فيه جدتها وأخوالها فى شارع اريباو . وتصل أندريا بعد سفر مجهد طويل الى هذا البيت لتساكن أقاربها الذين سيتكفلون بأمرها خلال سنى دراستها . وتمضى الرواية بعد ذلك فى وصف تجربة حياتها فى هذا البيت ودراستها فى الجامعة ، وفى مجتمع برشلونة بوجه عام . وهى صورة تقبض النفس بما فيها من تصوير لطباع هؤلاء الأقارب الذين كتب على الفتاة الصغيرة أن تعايشهم ، فهم جشعون انانيون لا يأبهون لرابطة الاخوة بينهم اذا تصادمت مصالحهم ، وزوجاتهم لسن خيراً منهم ، فهن دائماً فى شجار ونزاع لا ينتهى . أما بيئة برشلونة التى عرفتها البطلة عن كثب فهى صورة لمجتمع مريض لا يقل شراً ولا أنانية من مجتمعها العائلى الصغير . والانطباع الذى تولده هذه الحياة الجديدة فى نفس الطالبة الجامعية ليس الا التقزز الذى يصل الى حد الغثيان من كل ما يحيط بها ... فحياتها فى البيت وفى البيئة البرشلونية التى تتصاعد منها أبخرة الفساد والعفن انما هى فى النهاية « لا شيء » ... عدم كامل ! ...

وفى الرواية مشابه كثيرة من رواية « اسرة باسكوال دوارتى » ، فهى مثلها تتميز بذلك « التهويل المفزع » فى رسم شخصيات يغلب عليها الهوس والاختلال ، وأجواء تطبع فى النفس شعوراً بالاشمئزاز والنفور ، ومشاهد تبرز فيها الألوان القاتمة . صحيح أن المبالغة فى تصوير البشاعة لا تصل عند كارمن لافوريت قوتها فى رواية ثيلا ، ولكن عرق الحزن المكبوت نابض فى رواية الكاتبة البرشلونية على نحو لا تخفف من جوه القابض رنة السخرية المستهترة التى تشيع فى سيرة باسكوال دوارتى ... هو حزن متشائم مصمت لا نكاد نرى فيه بارقة أمل ولا ترف عليه ابتسامة الا فى نهاية الرواية حينما يفيض الكيل بأندريا فتقرر مغادرة بيت أقاربها ، وحينما تتنسم هواء الشارع تتنفس الصعداء كما لو كانت قد أفاقت من كابوس مزعج أو قذف بها ملاك رحيم من أغوار الجحيم ! ...

والرواية محكمة البناء ، وقد عرفت المؤلفة كيف تجتذب اهتمام القارىء على طول صفحاتها ، وجملها تؤدى المعنى دائماً بطريق مباشر دون تأنق فى الاسلوب ولكن فى احكام ودقة ، كما أن رسم الشخصيات ودقائق نوازعها النفسية غاية فى الاتقان . وهى تعرف كيف تزاوج بين النظرة الموضوعية الى مايحيط بها والنظرة الذاتية التى تغوص بها الى اعماق نفسها محاولة استكشاف احاسيسها فى صراحة وصدق حتى كأنها تعكس لنا روحها فى مرآة صافية .

والحقيقة ان النجاح الذى لقيته رواية « لا شيء » ما زال أمراً يدعو الى التساؤل والنظر لقد فسره بعض النقاد بأنها كانت تمثل « واقعية الأرواح » فى مقابلة « واقعية الأشياء » التى رأيناها عند كاميلوثيلا . وهى نظرة صائبة بغير شك ، ولكن الرواية الى جانب ذلك صرخة احتجاج

لجيل هذه المؤلفة على مجتمع ما بعد الحرب الأهلية . وقد زاد فى قيمة هذه الصرخة انها كانت صادرة عن امرأة ، فالواقع أن الرواية تفيض بالانثوية ولا سيما فى نظرتها ـ او نظرة بطلتها ، فالأمران سواء ـ الى الأشياء والاشخاص ، وفى الشعور العميق بخيبة الأمل ومرارة الوحدة وقلة جدوى الحياة .

ومن هنا ربط مؤرخ الأدب الاسبانى **بالبوينابرات** بينها وبين الفلسفة الوجودية ، وان كان يشك فى كون المؤلفة قرأت لجان بول سارترأو لسيمون دى بوفوار . ولكن مفهوم القصاصة الاسبانية عن العالم يتفق مع مفهوم الكاتبين الوجوديين الفرنسيين : عالم مريض ومجتمع منتن يورث الغثيان والتقزز . على أن الناقد **ايجليسياس لاجونا** يرى فى هذا الرأى مبالغة كبيرة ، فهو ينكر أن يكون للرواية مثل هذا العمق الفلسفى ، ويقول ان المسحة الوجودية التى لاحظها بالبوينا عليها سطحية ظاهرية ، فاندريا التى تصورها لنا ليست الا فتاة بورجوازية منطوية على نفسها ، عاطفية ، قليلة الثقة فى نفسها ، فهى تهرب من المجتمع وتتجنب الاحتكاك بالناس ، ولكنها فى النهاية أنثى متعطشة الى الحب (٥٣) .

كاستيو بوتشى :

ونرى كذلك مثل هذه الواقعية فى مؤلف من أكثر كتاب جيله اثارة للاهتمام فى اسبانيا المعاصرة ، هو خوسيه لويس كاستيو بوتشى José Luis Castillo Puche . وقد ولد هذا الكاتب سنة ١٩١٩ فى بلدة يكة (حيث قضى طفولته وصباه الكاتب المشهور أثورين الذى اسلفنا الحديث عنه) ، واشتغل بالصحافة فأصبح اليوم من اعلامها المبرزين ، وسمح له هذا العمل بالتنقل الكثير ، فزار الكونغو وتركيا وجاب القارة الأمريكية مندوباً خاصاً لبعض الصحف ، وهو الآن يعمل مراسلاً فى الولايات المتحدة لاحدى الصحف الكبرى فى مدريد . وكان من ثمرة هذه السياحات الكثيرة مجموعات قيمة من التحقيقات الصحفية مثل كتابه « أمريكا من أدناها الى اقصاها » .

وكان كاستيو بوتشى الى جانب عمله فى الصحافة قصاصاً أخلص لفنه وتوفر عليه ، حتى ان بعض النقاد اعتبره اصدق كتاب جيله . ولسنا نريد أن نسلم بهذا الحكم ، ولكن الذى لا شك فيه هو انه ممن يقفون اليوم فى الصف الأول من الكتاب الروائيين فى اسبانيا . وفى كل انتاجه الروائى نلاحظ هذا الاتجاه الى استبطان دخائل النفوس ومعارجها الخفية .

فمن رواياته الاولى التى تمثل هذا الاتجاه فى اطار من الواقعية « بلا طريق Sin camino » (نشرت أولاً فى بوينوس ايرس سنة ١٩٥٦ ثم فى مدريد سنة ١٩٦٣) وهى رواية فيها كثير من ملامح السيرة الذاتية ، فنحن نعرف أن المؤلف كان قد اتجه فى شبابه المبكر الى الانخراط فى سلك رجال الدين ، ولكنه اكتشف انه لم يخلق لحياة الرهبنة ، فترك المسوح ، وانطلق الى دنيا الله العريضة . والمشكلة التى يعرضها علينا كاستيو بوتشى فى رواية « بلا طريق » تبدو كما لو كانت مشكلته هو خلال أزمة تردده بين الكنيسة والحياة . فالبطل مثله يستعد لانتهاج طريق الرهبنة ، ولكن سلسلة من الاحداث فضلا عن شخصيته المتمردة التى لا تقنع بالايمان الساذج العامى تدفعه الى تغيير مجرى حياته . وليس فى الرواية عقدة فكرية أو فلسفية لاهوتية ، وانما

---

(٥٣) عن كارمن لافوريت انظر كتاب بالبوينا برات ٣/٨٠٦ – ٨١٠ . وايجليسياس لاجونا ٢٦٣ – ٢٦٨ .

مهارة الكاتب تتجلى فى محاولة بطله الوصول الى قرارة نفسه لكى يكتشف ما اذا كان لديه استعداد حقيقى صادق لحياة الترهب والعبادة أم لا . فالرواية اذن ليست رواية دينية ولا فيها تشريح للكاثوليكية كما نجد فى بعض روايات جراهام جرين مثلاً ، وانما هى تحليل لمشكلة هؤلاء الشباب الذين تدفع بهم عوامل خارجة عن ارادتهم الى سلوك طريق الرهبنة دون استعداد فطرى ولا اقتناع ذاتى .

وفى رواية « المنتقم El vengador » (١٩٥٦) لكاستيو بوتشى نرى أزمة اخرى من أزمات الضمير ، وان كانت فى ميدان آخر مختلف ، فنحن نرى المؤلف هنا بعد صفحات تمهيدية رائعة فى وصف ذكريات صباه عن الحرب الأهلية وأهوالها يقدم لنا شخصية هذا « المنتقم » : انه جندى خاض الحرب مع قوات الوطنيين وتردد فى جبهات القتال بعيدا عن بلده « ايكولا Hécula » ، وهو رمز يشف عن بلد المؤلف نفسه : يكلة Yecla) ، ثم هو يعود الآن بعد نهاية الحرب لينتقم من قتلة أسرته ، فقد كانت بلدته آنذاك فى المنطقة التى حكمها الشيوعيون ، وحينما يستقر الجندى العائد فى مدينته مصمماً على أن يأخذ ثأره بيده يفاجأ بأن هؤلاء الذين يتهمهم بقتل اسرته قد تحولوا الى قوم متدينين صالحين . فماذا يكون موقف هذا « المنتقم » المتعطش لدماء غرمائه وقاتلى أهله ؟ من جديد نرى أنفسنا ازاء مشكلة دينية خلقية ... أزمة ضمير هذا الجندى الموزع بين عصبيته لاسرته وحميته لمن قتل من أهله بغياً وعدواناً وبين الاقدام على الايقاع بمن قد يكونون أذنبوا من قبل ولكنهم الآن من الصلاح بحيث لا يرى لنفسه عليهم سبيلا . ولكن مسألة مصرع أسرته كذلك ليست واضحة تمام الوضوح ، فهو يتقصى الحقيقة ويجمع خيوط الماضى ، واخيراً يكتشف أن أهله واخوته الذين كان يظنهم ضحايا بريئة لم يكونوا خيراً من خصومه ، فقد كانت لهم أيضاً جناياتهم وجرائمهم قبل أن تأتيهم مصارعهم . وحينئذ يومض فى نفس جندينا الذى قدم للأخذ بالثأر شعاع من الرحمة والغفران فيستقر عزمه على نسيان كل شىء .

الرواية اذن معالجة لمشكلة الأخذ بالثأر ... احدى المشكلات المتخلفة عن الحرب الأهلية . وهى قبل كل شىء تحليل رائع لنفسية هذا الجندى وحياته الباطنة وتوزع ضميره بين الانتقام والمغفرة . وقد وفق المؤلف فى رسم هذه النفسية المعقدة التى تضاربت فيها تيارات متشابكة ، وعرف كيف يتطور بها وينمو مانحاً اياها أبعاداً مأساوية هائلة . وهى فى النهاية درس خلقى يوحى به المؤلف فى رفق وبغير مبالغة بحيث لايخرج ببطله عن حدود الانسانية ... درس فى المغفرة وما تسكبه فى النفس من أمن وسكينة : « من كان منكم بلا خطيئة فليرمها بحجر ! » . ويتسم اسلوب الرواية بالايقاع البطىء والاستطراد فى رسم متأن دقيق لصور من حياة البلدة الصغيرة . على أن هذا الايقاع البطىء كان مما تميز به كتاب هذه المنطقة من شرق اسبانيا ، رأيناه من قبل عند « أثورين » ثم كذلك فى نثر جابرييل ميرو . وقد كان كاستيو بوتشى شديد الاعجاب بهذين الكاتبين وقد اعترف بتأثره العميق بهما .

ونأتى أخيراً الى رواية من آخر انتاج هذا القصاص ، هى « خط عرض ٤٠ Paralelo 40 » (١٩٦٨) حيث نرى المؤلف يعرض علينا من جديد احدى هذه الازمات التى يصطدم بها الضمير الانسانى والتى يمكن ان ترتفع بشخصية بسيطة بدائية الى درجة عالية من السمو والتعقيد .

البطل هنا « خينارو Genaro » بناء فقير ، ومسرح الرواية هو « كوريا » ولكنه لا يعنى، كما يدل عليه ظاهر اللفظ ، اذ أن احداث الرواية لاتخرج من مدريد ، وانما هو يقصد ذلك الحى الذى يقيم فيه الجنود والضباط الامريكيون الذين يعملون فى القاعدة العسكرية المقامة فى احدى ضواحى مدريد ، (وهى احدى القواعد التى انشئت على اثر المحالفة العسكرية بين اسبانيا والولايات المتحدة سنة ١٩٥٣) ، وذلك أن أهل مدريد يطلقون فى سخرية على هذا الحى الأمريكى اسم « كوريا » . و « خينارو » البناء المسكين يكسب لقمة عيشه من فضول ما يقذف به اليه السادة الأمريكيون الذين دخلوا اسبانيا باسم التحالف دخول الفاتحين الغزاة ، ولهذا فانه يكن لهم كراهية شديدة حملته على أن ينضم الى الحزب الشيوعى المحظور فى اسبانيا . غير أن هذا لا يمنعه من أن يستمر فى خدمته للجنود الامريكيين، اذ أنه ــ على حد قوله هو ــ مثل اولئك البغايا اللاتى يعرضن أجسادهن عليهم وهن يضمرن لهم أعمق البغض .

غير ان البناء الشيوعى يتعرف على توماس الزنجى الأمريكى وتنعقد بين الرجلين صداقة تبدأ بعلاقة مصلحة ومنافع ولكنها لا تلبث أن تنتهى الى مودة وطيدة خالصة ، وان كانت لا تؤثر فى اخلاص خينارو لمبادىء حزبه الشيوعى الذى ينظر فى قلق وريبة الى هذه الصداقة بين أحد رجاله وجندى من جنود « الاحتلال الأمريكى » . واخيراً يتلقى خينارو أمراً باغتيال صديقه الأسود ، وهنا تبدو تلك الأزمة التى تعذب ضميره : كيف يوفق بين تعليمات حزبه وبين هذا الحب الأخوى الذى انعقد بينه وبين صاحبه الزنجى ؟ فهو يتهرب أولاً من تنفيذ الأوامر الصادرة اليه ويعمل على ان تسند المهمة الثقيلة الى أحد زملائه . ويزيد فى عذابه وقلق ضميره ما يعرفه من وقوع توماس فى حب فتاة اسبانية ومن عزمه على الزواج منها . وذلك أن خينارو كان قد أصبح موضع ثقة الجندى الأمريكى الذى يفضى اليه بأسراره وآماله وآلامه . ويظل خينارو كذلك فى عذاب تردده حتى ينتهى به الأمر الى خيانة تعليمات الحزب وتهيئة طريق الفرار والنجاة لصديقه مضحياً بنفسه فى سبيل تلك الصداقة .

والرواية كسابقتيها لا تخلو من درس خلقى ، فهى تغنٍّ بالتضامن الانسانى الذى يسمو على الحواجز الاجتماعية والفوارق العنصرية والمبادىء السياسية . ولكن المؤلف كان حريصاً على أن يودع آراءه فى الرواية بتقنين حذر حتى لا تتحول الى ما يشبه الموعظة . هى رواية فكرية المضمون عاطفية المحور ولكنها تدور فى اطار واقعى خالص لا يخلو من الصراحة الخشنة الجارحة ، فقد وفق الكاتب فى تصوير هذه « المستعمرة » الأمريكية فى حى « كوريا » المدريدى ونماذجه البشرية من ابناء الطبقات البائسة من العمال وأصحاب المشارب والبغايا والقوادين وغيرهم ممن يتعيشون على هامش حياة العسكريين الأمريكيين . ولعل كاستيوبوتشى هو أول من أقدم فى شجاعة وصراحة على معالجة تلك المشكلة الجديدة التى تمخضت عن القواعد العسكرية الأمريكية وعن وجود عدة آلاف من جنود الولايات المتحدة وضباطها على أرض اسبانيا (٥٤) .

---

(٥٤) راجع عن كاسينو بوتشى كتاب بالبوينا برات ٨٦٧/٣ ، وايجليسياس لاجونا ٢٨٨ ــ ٢٩٦ .

رامون سوليس :

ونختم حديثنا هذا بالكلام عن هذا الروائى الذى تتسم أعماله بتعمق النفسيات ومحاولة استكناه الاسرار التى تكمن فى قاع الروح مهما بدت فى الظاهر بسيطة عادية .

ولد **رامون سوليس** Ramon Solis سنة ١٩٢٣ فى قادس احدى المدن الساحلية الاندلسية المطلة على المحيط الأطلسى ، واستكمل دراسته فى مدريد ، فحصل على الدكتوراه فى القانون وفى العلوم السياسية فى سنة ١٩٥٧ ، وكانت ملكاته الادبية قد تفتحت منذ سنوات دراسته ، فنشر أولى رواياته سنة ١٩٥٤ ، واشتغل بعد ذلك فى ميدان الصحافة الأدبية ، ولكن الرواية التى ثبتت قدمه فى عالم الفن القصصى كانت روايته التاريخية « قرن جديد يطرق الابواب » (١٩٦٣) ، وكان اهتمامه بالتاريخ قد بدأ من قبل فى عمل تاريخى الطابع هو « قادس فى مستهل القرن التاسع عشر El Cadiz de de las Cartes » الذى فاز بجائزة المجمع الاسبانى سنة ١٩٥٩ .

وعمل سوليس أميناً عاماً لهيئة « الاتينيو » فى مدريد (وهى من أكبر المؤسسات الثقافية واعرقها تاريخاً واغزرها نشاطاً) فيما بين سنتى ١٩٦٢ و ١٩٦٨ ، ثم أصبح رئيساً لتحرير مجلة « الرسالة الأدبية La estafeta literaria » كبرى المجلات الادبية فى مدريد . وزار مصر وبعض البلاد العربية سنة ١٩٦٦ ، وربطته منذ هذه الزيارة صلة مودة وثيقة بالبلاد العربية وأوساطها الأدبية بدت فى كثير من نشاطه الأدبى بعد ذلك .

وسوليس يعد الآن فى طليعة الجيل الجديد من القصاصين الاسبان الباحثين عن اسلوب تعبيرى جديد فى اطار الواقعية . وهو من ذوى الثقافة المتينة التى بدت فى كثير من أبحاثه التاريخية والقانونية . وقد كان غرامه بالتاريخ ولا سيما بتاريخ بلده قادس هو الذى رسم معالم سيرته الأدبية ، فقد بدأ بكتابة دراسات تاريخية عميقة كشفت فى الوقت نفسه عن مواهبه الأدبية ومن هذه الدراسات كتابه عن معابد قادس الفينيقية ، ودراسته عن قادس فى مطلع القرن التاسع عشر حينما تحولت الى عاصمة اسبانيا المؤقتة فى أيام غزو نابوليون بونابرت وسقوط مدريد فى قبضة القوات الفرنسية الغازية ، وكذلك دراسته القانونية التاريخية عن دستور قادس الذى صدر فى سنة ١٨١٢ . ولعل اهتمامه بتاريخ قادس هو الذى أشاع فى كتاباته منذ البداية روح التقدير للحضارة الشرقية والعربية ، فقادس كما نعرف كانت مدينة فينيقية تدين بازدهارها العظيم فى العصور القديمة لهذا الشعب الشرقى السامى من أبناء عمومة الشعب العربى ، ثم كان لها على أيام العرب فى الأندلس تاريخ مشرق ترك على هذه المدينة الجميلة وأهلها أثراً باقياً حتى اليوم .

ومن ميدان الدراسات التاريخية انتقل سوليس الى الفن الروائى ، فكانت روايته التاريخية الطويلة التى حياها النقاد منذ ظهورها بحماس شديد : « قرن جديد يطرق الأبواب Un siglo llama a la puerta » ، وقد فازت بجائزة بويون Bullon فى ١٩٦١ ونشرت فى ١٩٦٣ . وفيها صور لنا المؤلف حياة قادس فى هذه السنوات العصيبة : سنوات احتلال الفرنسيين لاسبانيا . وعلى الرغم من الجهد الذى بذله الكاتب هنا للاحاطة بتلك الحقبة والاطلاع

على مراجعها ووثائقها التاريخية فانه كان على وعى كامل بما تعنيه الروايه التاريخية ، اذ عرف كيف يحقق ذلك التوازن العسير بين المعرفة الدقيقة والنزاهة الموضوعية ـ وهما من شروط المؤرخ ـ وبين التعبير الأدبى الفنى الذى يكتب به الروائى . من هذا المزيج الذى قدرت عناصره فى حساب دقيق خرجت لنا رواية سوليس لا لكى تصبح وثيقة تودع الى جانب مثيلات لها فى وثائق دور المحفوظات ، او مرجعاً جديداً يضاف الى غيره من مراجع التاريخ ، وانما عملاً أدبياً نابضاً بالحياة . ولعل اجمل مافى هذه الرواية هو ان المؤلف عرض لنا صوراً من حياة قادس الاجتماعية والسياسية كما كان يراها فى ذلك الوقت رجل الشارع العادى . فهو من هذه الناحية يُعتبر من اول الروائيين التاريخيين الذين عرفوا كيف يواصلون فى اسبانيا ذلك العمل الفنى الكبير الذى اضطلع به بيريث جالدوس فى كتابه « الأحداث القومية » .

ولكن سوليس لم ينفق كل طاقته الخلاقة فى خدمة الموضوعات التاريخية ، بل انه عمل كذلك فى روايته « غريباً ينبت العشب Ajena crece la hierba » (١٩٦٢) على معالجة احدى مشكلات السنوات الأخيرة فى اسبانيا ، وهى مشكلة المزارعين الاسبان الذين يضطرهم البحث عن الرزق الى العمل أجَرَاء فى البلاد الاوروبية ، وقد سبق أن تحدثنا عن هذه الرواية .

وفى سنة ١٩٦٥ ينشر سوليس روايته « صياح الدجاجة El canto de la gallina » التى عدت منذ ظهورها من أهم الأعمال الروائية التى صدرت فى السنوات الأخيرة .

ويسوق المؤلف روايته على لسان ميجيل اسبينوسا ، وهو قصاص وصحفى تكلفه احدى مؤسسات الصحافة باعداد تحقيق عن ديكة المصارعة وتربيتها فى اسبانيا ثم تصديرها الى بلاد امريكا اللاتينية حيث للناس اقبال شديد على مصارعات الديكة . ويقوم أحد أصدقاء اسبينوسا بتقديمه الى مصارع الثيران السابق انتونيو كارمونا الذى يملك قرب « الجزيرة الخضراء » ضيعة يقوم فيها بتربية الثيران الوحشية والديكة المخصصة للمصارعة كذلك . ويدعو كارمونا صحفينا فى حفاوة الى قضاء ايام فى ضيعته حتى ينتهى من جمع مادة تحقيقه الصحفى . ويقبل اسبينوسا الدعوة ، وينزل فى ضيافة المصارع السابق فى بيته الريفى القائم فى وسط المروج والحقول الأندلسية . ويتعرف هناك على زوجة كارمونا : « اوليفا » التى تطلع ضيفها على مجموعة ديكة الصراع فى حظائر الضيعة ، اذان اوليفا نفسها هى التى تقوم بتربيتها ، وتشرح له تفاصيل عملها . وفى الوقت نفسه تدعوه أيضاً الى مشاهدة ما فى ضيعتهم من ثيران المصارعة الوحشية التى يقومون أيضاً بتربيتها وبيعها ، اذ أن كارمونا قد فرغ لهذا العمل منذ أن اضطرته اصابة شديدة وقعت به فى احدى الحلبات منذ اعوام الى اعتزال هذه الرياضة . وينتهز اسبينوسا الفرصة لكى يشرع فى كتابة رواية كان يود ان يستوحى مادتها من جو الريف الاندلسى ، ولكن شخصية اوليفا تشده وتجذبه وتستولى على اهتمامه شيئاً فشيئاً ، كما أنه يشعر بأن فى حياة هذين الزوجين سراً غامضاً يحمله على محاولة استكشافه ، فهو يرى انهما يؤويان فى بيتهما شابة صارخة الجمال هى سوزان تصحب كارمونا فى كل مكان وتبدو كما لو كانت عشيقة له . ويحيره فى الوقت نفسه ما يبدو من حب اوليفا لزوجها . وتتوالى أحداث الرواية ويرى اسبينوسا نفسه ـ دون أن يريد ـ وقد وقع فى غرام اوليفا المتزوجة والوفية لزوجها . ويدفع به ذلك الى الاصرار على اكتشاف سر هذه الاسرة وما فى حياتها من متناقضات ، فكارمونا على الرغم

مما يبدو من حبه لزوجته وتعلقه بهـا يكثر من الخروج مع نساء اخريات ولا سـيما السائحات الأجنبيات اللاتى يطير بألبابهن مصارعو الثيران الاسبان ، فضلاً عن سوزان الغريبة التى تسكن معه ومع زوجته فى بيت واحد . كذلك يسمع اسبينوسا أثناء حديثه مع الناس فى الضيعة عن مغامرات كارمونا الكثيرة مع النساء . ولا يزال كانبنا حتى ينكشف له السر فى النهاية : ان كارمونا كان فى الماضى فاتكاً عابثاً مولعاً بالنساء ، ولكنه لم يعد رجلاً ، فان الاصابة التى وقعت له فى آخر مصارعة قبل اعتزاله كانت من الشـدة بحيث عرضته للموت ، وقد شفى منها ولكنها أدت الى افقاده رجولته ، غير أنه فى غروره وتشبثه بما كان له من ماض وشهرة فى ميدان المغامرات الغرامية لا يريد أن يستسلم لمصيره ، فهو يريد أن يحيط نفسه بكل ما يؤكد ذلك الماضى وتلك الشهرة ، بل ان زوجته نفسها التى تعرف منه هذا الضعف البشرى وفى تعاطفها معه ورثائها لمحنته لا تجد بأساً فى أن تيسر له هذا العزاء عن رجولته المفقودة ، وهذا هو ما يجعلها تفضى عن « مغامرات » زوجها بل ولا تجد بأساً فى أن تؤوى « عشيقته » سوزان فى بيتها . وهى تفعل ذلك لأنهـا ــ فضـلاً عن اخلاصها لمثلها فى الحياة الزوجية تحس فى قرارة نفسها بأنها المسئولة عن اصابة زوجهـا فى حلبة المصارعة . ويزيد اكتشـاف آسبينوسا السر الرهيب من الحاحه على ملاحقة اوليفا طامعاً فى حملها على قبول حبه وهجر كارمونا الذى لم يعد لأى امرأة تعرف سره ما يغريها بالبقاء الى جواره . ولكن اوليفا التى كادت تخور فى بعض لحظات الضعف لا تلبث أن تستعيد ايمانها بمثلها فتطلب من اسبينوسا أن يختفى من حياتها فيذهب على ألا يعود ، اذ أنها عازمة على البقاء الى جوار زوجها حتى يقضى الله أمراً كان مفعولاً .

وقد استطاع سـوليس فى هذه الرواية أن يقدم لنا شـخصيات بالغـة التعقيد : كارمونا مصارع النيران الذى كان معبود الجماهير ومحط انظار النساء والذى لم يعد له بعد اعتزاله وفشله الا أن يجتر ذكريات مجده الغابر محيطاً نفسه بما يوهم انه لا يزال ذلك البطل الفحل زير النساء ، وهو لا يخدع من حوله بذلك ، بل هو نفسه الضحية الاولى لهذا الخداع ، واوليفيا المرأة الرقيقة المليئة بالانوثة وقوة الارادة فى الوقت نفسـه ، والزوجة التى تمضغ آلامها فى صمت وصبر « رواقى » ، واسبينوسا الكاتب الذى قدم ضيفاً من أجل اداء عمل وهو ضيق الذرع به اذ انه رجل تعود على حياة المدينة ولم يكن ممن تعجبه حياة الريف ، فاذا به يقع فى سحر الحقول الأندلسية وطبيعتها البدائيـة ، وتأخذ بمجامع قلبه تلك الزوجـة الفريدة ، فاذا به يحاول ــ على الرغم منـه ــ اغواءها ...

والحقيقة أن قليـلاً من القصاصين عرفوا كيف يغوصون الى نفسية المرأة كما عرف سوليس فى تقديمه لنا هذا النموذج الانسانى الغنى بحياته الباطنة فى شخص اوليفا . وحتى الشخصيات الجانبية مثل سوزان عشـيقة كارمونا الزائفة و « مرثيدس » صديقته السابقة بما فيهـا من شهوانية عارمة ــ قد استطاع الكاتب أن يقدم لنا من خلالها حياة نفسية باطنة ثريـة بالانفعالات والأحاسيس على الرغم من ابتذالها الظاهرى . وكأن المؤلف يرى فى كل انسان قد تقتحمه العين لأول وهلة أو لا تكاد تقيم له وزناً مادة ثرية فيها من العمق الانسانى ما يجعلها صالحة لكى يتخذها محور عمل قصصى رائـــع . ويكفى أن نتأمـل شخصية كارمونا نفسه الذى يمثل حالة مرضية محورها الرغبة الجنسية حتى ولو لم يعد لديه الآن قدرة على ارضاء هذه الرغبة ... فهو يبدو

لنا لأول وهلة شخصيةمنفرة تشمئز منها النفس،ولكننا لا نمضى فى صفحات الرواية لنتعرف شيئاً فشيئاً على سر حياته حتى نرى انفســنا مقبلةبالتدريج على نفهم ســلوكه ، بل وعلى التعاطف معه والرثاء لمحنته ، ولا سيما اذا قدرنا أن حياتهتجرى فى هذا المجتمع الأندلسى الذى يقيم وزناً كبيراً للمظاهر ... (٥٥) .

وفى سنة ١٩٧٠ ينشر ســوليس روايــةاخرى : « التصفية La eliminatoria » وفيها ينتهج مسلكاً آخر مختلفاً عن مسلكه فى رواياتهالسابقة ، فهى ليست رواية ذات محور واحد تدور حوله ، وانما تتعدد فيها المحاور والأبطال ،بحيث يمكن أن نقول انها مجموعة قصص فى قصة واحدة . والتصفية التى يشير اليها العنوان هىالخيط الذى يضم هذه القصص بعضها الى بعض دون أن تفقد الرواية تكاملها العضوى . ذلك انالمؤلف ينقلنا هنا الى جو احدى عواصم الأقاليم خلال الأيام التى تسبق حدثا رياضيا بالغ الخطر بالنسبة الى هذه المدينة . ففرقة كـرة القدم المحلية ــ وهىمن فرقالدرجة الثانية ــ استطاعتبعد جهد جهيد أن تصــل الى مركــز متفوق فى « الدورى » ولم يبق أمامها للارتقاء الى الدرجةالاولى الا التغلب فى مباراتى « التصــــفية » على الفرقة التى وقعت عليها القرعة من فرق الدرجةالاولى المهددة بالنزول . وقد اتى الفريق المنافس الى هذه المدينة ، فنزل فى افخر فنادقها استعداداًللمباراة الفاصلة . ويتفق فى نفس الوقت أن تدعو جمعية المحاضرات والحفلات الموسيقية فى المدينةاحد الشعراء المشهورين لكى يلقى محاضرة وقراءة شعرية فى نادى الجمعية . وينزل الشاعر المحاضرفى نفس الفندق الذى ينزله الفــريق المنافس . ونرى بعد ذلك كيــف يقدم لنــا المؤلف بقيــةالشخصيات واحدة بعد واحدة : عاملة التليفون الجميلة فى الفندق التى يقع فى حبها لاعب مشهورمن الفريق القادم فتهجر من أجله خطيبها الموظف فى محــل تجارى ، ورئيس النادى الــرياضى فىالمدينة والحاكم المدنى للاقاليم وصفقاتهما المريبة ، ومدرب الفريق المحلى ومشكلته الخاصةمعزوجتهالتى تخونه ، ورئيس نادى المحاضرات ذو الحياة المستقيمة فى الظاهر والمغامرات الغرامية الخفيةالتى تنتهى بمصرعه ... وبين هؤلاء جميعاً من رجال ونساء علاقات تزداد تشابكاً وتعقداً بينما نتقدم مع المؤلف فى أحداث الرواية .

والحقيقة ان رواية من هذا النوع اصعببكثــير من الروايات ذات المحور الواحد والخط المستقيم ، فهى تحتاج الى مهارة وخفة وسرعةحركة من مشهد الى مشهد بحيث يكون القارىء محيطاً بما يجرى متابعاً لجزئياته . وقد عرفالمؤلف كيف يقيمتوازناً محكماً بينهذهالشخصيات والأحداث بحيث لا يطغى بعضها على بعض ، كماانه استطاع أن يرسم لنا صورة دقيقة مشــيرة لحياة مدينة صغيرة مثل هذه من مدن الاقاليم بكلمشكلاتها الكبيرة والصغيرة وحياة الناس اليومية فيها ، بحيث يشعر القارىء أنه يعيش مع أبطالالرواية حياتهــم ويشــــاركهم أزماتهم العاطفية والنفسية والفكرية . والغريب أن تعدد مسطحاتالرواية وتراكبها بعضها فوق بعض وكثرة عدد

•••

(٥٥) قام كاتب هذه السطور بامداد الترجمة العربية لهذه الرواية وسوف تنشر قريباً باذن الله .

شخصياتها لم تحل أبداً بين المؤلف وبين تعمق نفسيات هذه الشخصيات والغوص الى حيواتها النفسية الباطنة فى مقدرة رائعة (٥٦) .

وبعد ، فاننا نكتفى بهذا الاستعراض السريع لاتجاهات الفن القصصى فى اسبانيا الحديثة والمعاصرة وبالنماذج القليلة التى اخترناها لتمثيل تلك الاتجاهات . وخلاصة القول ان الفن القصصى يجتاز اليوم مرحلة نهضة كبيرة فى اسبانيا تتجلى فى العدد الكبير من الروائيين الذى تحفل به اسبانيا المعاصرة ثم فى الدرجة العالية من الجودة التى تبدو فى انتاج الكثير منهم . ونعود فنكرر ما سبق أن ذكرناه من أنه من المؤسف أن هذا العالم القصصى الثرى الخصب بقيمه الفنية ما زال الى حد بعيد مجهولاً من جانب القراء العرب على الرغم من أن ذلك الأدب الاسبانى ـ ومعه أدب أمريكا اللاتينية الناطقة بالاسبانية ـ هو أوثق الآداب الأجنبية صلة بأدبنا العربى وتراثه الخالد المجيد .

★★★

(٥٦) عن رامون سوليس راجع كتاب بالبوينا برات ، الطبعة الثامنة المنقحة ، المجلد الرابع ، ص ٩٠٩ ـ ٩١٤ ، وايجليسياس لاچونا ١٣٤ ـ ١٣٥ .

سامية أحمد أسعد *

الرواية الفرنسية المعاصرة

الحديث عن الرواية الفرنسية المعاصرة حديث قد يطول ، خاصة أن تلك الرواية تخطت حدود فرنسا فى كثير من الأحيان . ويذكر القارىءأن العالم اجمع تحدث،فى فترة ما ،عن «وجودية» سارتر J.P. Sartre وعبث كامى A. Camus ، وأنه يتساءل اليوم عن ماهية « الرواية الجديدة nauveau roman » ومصيرها . هذا ولا تقف أهمية « الرواية الجديدة » عند هذا الحد ،بل تتعداه لتثير النقاش والجدل حول بعض القضايا الهامة حيث نراها ، على سبيل المثال ، تطرح قضية فهم العمل الأدبى . ولقد سبق أن طرح فن الرسم قضية الفهم عندما اتجه الى التجريد والرمز ، ولا زالت« الموجة الجديدة la nauvelle vague» فى السينما تطرحها حتى اليوم .

ظلت الرواية الفرنسية المعاصرة فى تحدد مستمر منذ بداية القرن العشرين حتى أيامنا هذه ، وعرفت اتجاهات ومدارس متعددة ،واشكالا ومضامين متعددة أيضاً ، ولا تيسر حيويتها هذه مهمة الباحث ، بل تضعه أمام قضية معقدة : قضية الاختيار ، اى الروائيين

* الدكتورة سامية احمد اسعد مدرسة الادب الفرنسى بكلية الاداب جامعة القاهرة . صدرت لها دراسات عديدة فى الادب الفرنسى الحديث عن سارتر وكامى وجان جينيه وغيرهم كما ترجمت عددا من الكتب فى النقد الادبى وكذلك بعض المسرحيات.

يختار ؟ وهل يخضع اختياره لمعيار بعينه ، امٍيترك لمزاجه الخاص ، وميله الى هذا الكاتب وابتعاده عن ذاك ؟ رأينا ، فى هذا الصدد ، أنهناك أسماء تفرض نفسهما علينا فرضاً ، نظراً لنزعتها الابتكارية ، أو تأثيرها البعيد المدى ، أوأصالتها الخ ... ، وعادة ما يطلق مؤرخو الأدب على اصحابها اسم « كبار الكتاب » بينما اخترناأسماء اخرىلتأثيرها العميق على الرواية المعاصرة ، فرنسية كانت أم أجنبية . واحياناً استوقفنــاالكاتب الروائي أثناء البحث لميلنا الخاص اليه ، وتعاطفنا معه ، وتجاوبنا مع العالم الذى يصوره . وما دام الاختيار قد كتب علينا فلا بد من أن نلفت النظر الى أننا توخينا الذاتية قبل الموضوعية .لذا ، قد يختلف البعض معنا حول أهمية هذا الكاتب أو ذاك . وردنا أن « الكاتب الكبــير » نادراً ما يختلف عليه اثنان . ومن ثم ، جاء اختيارنا مطابقاً فى اغلب الأحيان لاختيار مؤرخى الأدب .

لكننا لن نروى تاريخ الرواية الفرنســيةالمعاصرة ، بادئين من الحرب العالمية الثانية . بل سنحاول أن نرسم الخطوط الرئيسية لتطورهــامنذ ذلك الحين ـ مابعد ١٩٤٥ ـ حتى أيامنــا هذه . الا أن طبيعة تلك الرواية تجعلنا نرجع الىأوائل القرن العشرين ، حيث أرسى قواعدهــا نفر من كبار الروائيين فى العالم ، وأغلبهم من غيرالفرنسيين .

سنتحدث عن كل كاتب على حدة ، ولو أننا أردنا غير هذا لما استطعنا ، نظراً لطبيعــة المؤلفات ذاتها . فالكتاب الذى نذكرهم لا يكونون« مدرسة » بالمعنى المصطلح عليه للكلمة ، حــتى لو تشابهت أعمالهم الى حد كبير . فالعبث عند سارتر يختلف عن العبث عند كامى . كما ان اقطاب « الرواية الجديدة » يقفون موقف الرافضمن الرواية التقليدية ، لكنهم لا يسيرون بعد ذلك فى ذات الاتجاه . ولا يعنى هــذا أن دراســتناستكون مجموعة من الجزر المتفرقة التى لا يربط بينها شىء . ويمكــن ، بشىء مــن التعسف ،الالتجاء الى التقسيم الزمنى ، وتقسيم الدراسة الى مراحل ثلاث :

١ ـ ماقبــل ١٩٤٥ .
٢ ـ تحول الرواية بعد الحرب العالميــة الثانية .
٣ ـ « الرواية الجديدة » .

كلمة اخيرة : لسوف يلاحظ القارىء اننا كثيراً ما نلجأ الى **النصوص** ، ولربما عاب علينا هذا من الناحية المنهجية . وردنا ان الباحثـ الناقد ، مهما حلل النص وعلق عليه ، فلن يبلغ ابداً كلمة واحدة مما قاله صاحب النص .كما أننا **ترجمنا بعض النصــوص لأول مــرة** ، وترجمنا أيضاً نصوصاً سبق ترجمتها ، عمــلاًعلى تجانس أجزاء البحث المختلفة .

* * *

(١)

بدأت الرواية الفرنسية ، منذ مطلع القرنالعشرين ، تتطور شيئاً فشيئاً ، قاطعة صلتها بالرواية التقليدية . بينما شهدت اوروبا وأمريكاتطوراً مماثلاً سار فى ذات الاتجاه . وجديــر بالملاحظة أن الروائيين الذين تم على ايديهم هذا التطور لم يتعارفوا فى كثير من الأحيان ، أو فعلوا ذلك فى فترة لاحقة لكتاباتهم .

٪ **كانت** الرواية التقليدية تقدم للقارىء واقعاً متماسكاً هضمه الكاتب سلفاً وعلّق عليه ، ويكفى الكشف عنه بدقة للعثور على صورةمتماسكة له . **كانت** قد عودته على شكل معين للسرد ، والوصف ، والتحليل ، ونقلت له قصةبطل يعيش فى عالم محدد المعالم . **كانت** سائر الشخصيات فيها شخصيات محددة المعالم ، شبيهة بقطع الشطرنج ، يحركها الكاتب كيفما شاء وفى الاتجاه الذى يشاء . وكان من الممكنان نهتم بها أكثر مما نهتم بالعالم المحيط بها ، مع أن لا وجود لها الا بذلك العالم .

٪ **كان** الكاتب يهتم اول ما يهتم بالدراسةالنفسية ، ويعالج الزمان على طريقة المؤرخ أو كاتب السيرة الذاتية . وكانت روايته ، من حيثالبناء ، تتابع التسلسل الزمنى ، الموضوعى للأحداث . ولم تكن مهمة القارىء ، ازاء كل هذا ، الاسهلة يسيرة . كان يجد كل شىء مفسراً، مشروحاً ، محولاً الى وصف وتحليل . لمتكن الرواية فى حاجة الى مجهود ، عند القراءة ، لأنها لا تشتمل على اى غموض ، ولا تقابل الواقعفى كثير من الأحيان .

٪ **ثم** لاحت بوادر التطور مع **بروست** M. Proust ، **وموزيل** R. Musil ، **وكافكا** F. Kafka ، وفولكنر W. Faulkner ، **وداريل** L. Durell **وجويس** J. Joyce — وهي أسماء أصبح أصحابها كتاباً كلاسيكيين فى القرنالعشرين .... **فى وقت واحد تقريباً** ، سلم هؤلاء **الروائيون بشىءجديد لا بد منه : ان تقدمالروايةواقعاً لا يفهمه القارىء فهماً تاماً مباشراً** (وهذا بالذات ما حير قراء بروستمنذ البداية)وصوروا عالماً حائراً لا يستقر ، اختلطت فيه الذاتية بالموضوعية . لم يرووا قصة ، بل نقلوا مزيجاً من الأحاسيس ، والانطباعات ، والتجارب . لم يقدموا للقارىء رواية « جاهزة » ، بل اقترحوهاعليه بوصفها مادة شاعرية ، مرنة غامضة ، ولم يجعلوه يتابع سير احداثها فى يسر ، بل عمدواالى تضليله ، كأنه فى حلم أو كأنه فى الحياة .. لم يصوروا عالماً محدداً ، بل عالماً يتغير امام عينيالبطل والقارىء ، اللذين يجاهدان لكى يكونا رؤيا موضوعية عنه ، وان لم يتوصلا الى ذلكدائماً . لم يحددوا موقع الانسان من العالم الذى يعيش فيه ، بل رأوا أن رؤيا عالم الواقع هى التي تخضع لعلاقة « الانسان — البطل » بالعالم . ولم يعد « الواقع » عندهم خلفية اللوحة التييرسمونها ، بل أصبح وعى البطل هو الذى يسيطر على الرواية ، ولم يعد للعالم الواقعيوجود الا بالقدر الذى ينعكس به فى ذلك الوعى . واذا اردنا وصف هذه الرؤيا ، فلا مناصمن أن نقول انها رؤيا « فينومينولوچية phénoménologique » ، وان بدت الكلمة غريبة بعض الشىء على عالم الرواية .

٪ **اصبح الواقع الروائى ، مع هؤلاء الرواد ،واقعا اسطوريا مشبعا بالمعانى ،** لكل حدث فيه معنى خاص ، بقدر قد يكثر أو يقل ، وكلواقعة فيه تتخذ مكانها فى سياق رمزى ، ويختلط الحدث فيه بالاسطورة . هكذا يدخل القارىء عالما ثريا متعدد الجوانب ، لكل حدث واقعى فيه معان وتفسيرات عدة . وعليه ان يعثر ثانية علىالرموز النفسية ، والبنائية ، والفينومينولوچية ، والروحية ، الخ ... التى تشتمل عليها الرواية.

وكانت الآثار المترتبة على الحرب العالميةالثانية نقطة تحول هامة فى تاريخ الرواية الفرنسية خاصة . عبرت تلك الرواية فى مرحلةاولى ، عن مفهوم ميتافيزيقى واخلاقى معين ، من خلال نصوص — اصبحت لها شهرة عالمية —تناولت مصير الانسان ، وانتظم كل شىء فيها

حول هذه الرؤيا . وسرعان ما انتقلت ، فى مرحلةثانية ، من التساؤل عــن النفس والمجتمــع ، والأخلاق ، والميتافيزيقا ، الى التساؤل عــنالجمال والفينومينولوجيا . **ولا بد من أن نقرر ، بهذه المناسبة ، حقيقة تاريخية هامة ، الا وهىرفض الكاتب الروائى اليوم للقضايا الأخلاقيــة الكبرى ، واهتمامه بقضايا الجمال ،وقصر فنهعلى الشكل مــع استبعاد المضمــون النفسى أو الاخلاقى ... الخ . فلقد ظهر ، منذ عام ١٩٥٤ ،اتجاه روائى جديد اهتم بالشكل أولاً** . وعبرت **« الرواية الجديدة » عن طريقة معينة للاحساسوالوصف وفهم الجمال . لم تبحث عن مصــير الانسان ، بل أعادت النظر فى الصور التى تتكونلدى الانسان عن نفسه** . وعالجت الزمن بطريقة لا زالت تحير القارىء كما سبق أن حيرته أيــامبروست . فالزمن فيها زمن مضى وعاشه البطل . ومن ثم كانت كثرة التجائها الى المونولوج الداخلى monoloque intérieur وهـــى لا توجــــه الزمن من الماضى الى الحاضر ، حيث تتوقــفالقصة ، بل تظل تتأرجح طوال السرد ، بــين سلسلة من الرؤى الزمنية ، لا تتبع مسارا محددا ، بل تتحول الى شىء أشبه بالمتاهة . ولا يتكون الواقع فيها من مجموعة من الوقائع الوصفيــةالمحايدة ، بل من بعض الأبنية الرمزية التى يدعى القارىء الى حلها وتفسيرها .

ذكرنا ، فى سياق حديثنا ، بروســت ،وچويس ، وكافكا ، وداريل وغيرهـــم من أئمة الرواية فى القرن العشرين الذين كان لهم أعظم الأثر فى تطورها . ولربما رأى البعض أن الحديث عنهم هنا ، فى اطار الرواية الفرنسية المعاصرة ـمادامت كلمة معاصرة تلزمنا بالبدء من غداةالحرب العالمية الثانية ــ قد يكون خروجاً عن الموضوع .لكننا نرى ، على عكس ذلك ، أن ذلك الحديث شىء لا بد منه لفهم تلك الرواية ، و « الرواية الجديدة » خاصة . **ولنبدأ بمارسيل بروست** .

لعب مارسيل بروست ، بالنسبة لكتّابالرواية فى العشرينيات ،دور الرائد العبقرى الذى لا يضارع . فلقد أثار « ثورة أدبية » تشبه الثورةالتي أثارهــا كانــت Kant قبله بقرن ، فى عالم الفلسفة . كان أول من قلب العلاقة بــينالانسان والعالم ، وأول من حول اهتمام الأديب بقضية المضمون الى اهتمام بقضايا الاحساس ،والرؤيا ،والنسبية والمعرفة،والوصف ...الخ.. وكلها قضايا ظلت ، ولا تزال ، تشغل خلفاءه فى المقام الأول .

✕ بدأ بروست بادانــة الروايــة التقليديــةوالتنديد ، من خلال النظريــة التى عرضها فى **الزمان المســـــتعاد** Le Temps retrouvé بالرؤيا الموضوعية التى اشترك فيها الروائيــون الذين سبقوه : **جى دى موپاسان** G. de Maupassant **واميل زولا**E. Zola، **بل وجوستاف فلوبير** G. Flaubertوهاجم الفن الواقعى المزعوم قائلا :

« عندما نقول الجو مضطرب ، والحرب ،ومحطة عربات ، ومطعم مُضاء ، وحديقة مزهرة ، يفهم الجميع ما نريد قوله » .

✕ بينما الواقع شىء مختلف تماماً . واعتبرالأدب الذى يكتفى بوصف الأشياء وتقديم بيان بخطوطها ومساحاتها ، أدباً أبعد ما يكون عــنالواقع ، وان زعم غير هذا وأكد فى صفحات أقرب ما تكون الى نظرية فى « الرواية الجديدة » ، أنتغيير مفهـــوم الواقــع شىء لا بد منــه لتجديد الفن الروائى . لا ينبغى أن يكون واقع الروايةبعد الآن « عالـــم أشـــــياء monde -objet » يصفه الكاتب بعناية ، مستخدماً لغة يشترك فيها الجميع ، بل يجب أنيصبح عالماً نصفهفى الانسان.

ونصفه فى الأشياء . من ثم ، يمكن أن نقول انكل انسان يحمل بين طيات نفسه كتاباً معيناً لا بديل له . **يقول بروست فى هذا الشأن :**

« **ما على الكاتب** ، لكى يعبر عن هذهالأحاسيس ويكتب هذا الكتاب الأساسى ــ الكتاب الحقيقي الوحيد ــ ، **أن يخلقه** ، بالمعنى الدارج للكلمة ، **مادام قد وجد سلفاً فى** كل منا ، بل عليه أن يترجمه . الترجمة ، هذاهو **واجب الكاتب** ، **وتلك هى مهمته** » .

عندئذ ، تتخذ الرواية ايقاعاً داخلياً يختلفعن كاتب لآخر ، ومن كتاب لآخر .

انطلاقاً من هذه النقطة ، كتب بروستمجموعته القصصية الرائعة ، **البحث عن الزمان الضائع** التى اشتملت على الدراسة الاجتماعية ،والنزعة الشخصية ، واللعب بالزمان ، الخ .... يجد القارىء ، فى هذه المجموعة ، وقائع وصوراً شهدها الراوى مارسيل ، أو يشهدها ثانية ، وآراء سمعها أو يسمعها ثانية ، وشخصياتتلفت النظر قابلها أو يقابلها ثانية . أى أن الراوى يعيش فترتينزمنيتين فى آن واحد : الماضى وبعثهاو تجربته مرة اخرى . ولا تتمثل طريقة بروست فى النظر الى الحياة وجمع تجاربها فى السرد أوالقصة التى تخضع للحدث النفسى أو الاجتماعى،لا بل تتمثل فى فن دقيق مثابر يتذوق ما يقدمه لناالوجود ، أو يبعثه ، أو يعيد تكوينه ، أو يحكم عليه ...

هكذا اتى بروست بمفهوم جديد للرواية .لم يفهمها على انها سرد أو خبر بل رأى فيها نوعاً من المغامرة الذهنية ، والروحية ، والجمالية ،رأى فيها التزاماً بالاحساس الشخصى ، وملحمة داخلية حميمة . لم يطرح قضية الواقع ، بلتصورنا له . لم يعد الواقعفي نظره موضوعاً يجب ان ينشغل به الفنان . وعلى هذا الأخير ان يتجهالى الخيال . لا ينبغى أن يهب الفنان نفسه لذكر ماهو حقيقى ، أو ما ينبغي أن يكون حقيقياً أوما يمكن ان يكون حقيقياً ، وعليه أن يهب نفسه لدراسة ادراكنا ، واساطيرنا ، وصورنا .

ونلمس ، بالفعل ، ان **البحث عن الزمانالضائع** رواية « داخلية » حميمة ، بل أول رواية « داخلية » عرفتها الحضارة الغربية منذ عصرالنهضة . كما أنها رواية حديثة كانت بمثابة بداية الرواية « الفينومينولوچية » ، ذلك لأنها لا تصفالعالم الوهمى أو الواقعى ، بل تدرس ، وتنقد ، وتحلل الصور التى تتكون لدى الانسان عنالعالم ،تدرس وتنقد ، وتحلل بناءها ، ورموزها ، وتنوعاتها .

واكتشف بروست أن تقديم صورةموضوعية للعالم منهج خاطىء ، وعرض فى هذا الشأن نظرية واضحة كل الوضوح : هناك اداةفنية واحدة يلجأ اليها خيال الفنان ، الا وهى الذاكرة لكنها تعجز عن نقل الاحساس بالحياةالتى مضت ، وتستبدلها بصور كاذبة زائفة . لذا ، يرفض بروست الدقة الفوتوغرافية التىتتسم بها الذاكرة الذهنية ، ويفضل عليها الذاكرة العاطفية الجمالية ،هناك « فرق هائل بين الانطباعالحقيقى الذى يخلفه فينا الشىء والانطباع الزائف الذى ننقله عندما نحاول تصويره ارادياً » .

لذا ، صور بروست عالماً لا حدود له ،اللهم الا تلك التى تفرضها العين التى تنظر اليه ، ولا وجود له الا من خلال هذه العين ، عالماً تفرضفيه الصور على الكاتب فرضاً فى سياق رمزى ، ناتج عن الحاجة الداخلية الى الاحساس بالجمال،تلك التى ظلت فترة طويلة معياراً لقيمة الفنان واصالته .

يهيم مارسيل ، بطل الملحمة الرمزية التي كتبها بروست ورواويها ، بين صور العالم هذه سعياً وراء الزمان الضائع . وهنا ، تبين العلاقة بين الرواية الفينومينولوجية والزمان ، تلك القضية التى أعاد بروست النظر فيها ، وتأملها طويلاً فى مجال الرواية . فالرواية الفينومينولوجية تقدم لنا رؤيا فنية لما يمكن ان نسميه « قصر النظر الزمنى عند البشر » . ولا يتعلق الأمر ، فى هذه الحالة ، بوصف الواقع ، أو سرد قصة حياة ، بل بدراسة الآثار المترتبة على قصر النظر هذا عند وصف الواقع ، أو نقل السيرة الذاتية .

هكذا فرضت على بروست قضايا الذاكرة ، والزمان ، وحيوية الصور وبعثها . ولقد عبر عنها جميعاً من خلال السعى وراء الزمان الضائع . يقول لنا الكاتب ، فى البداية ، ان هذا السعى محاولة عابثة ؛ لا جدوى من ذكر الماضى ، وكل الجهود التى يبذلها المرء فى هذا الصدد تذهب هباء . ذلك ان الماضى يختبىء فى مكان ما ، خارج الذهن وبعيداً عن مداه ، متمثلاً فى شىء مادى لا نحدسه . ويتوقف على الصدفة وحدها لقاؤناله قبل موتنا ، أو عدم لقائنا له أبداً . لكنه يعود فيقول ان علينا أن نبذل قصارى جهدنا « لتحرير » الماضى ؛ قد يظل الماضى ، مادمنا قد عشناه ، فى حال أشبه بالأبدية المؤقتة ؛ على الفنان اذن أن يحاول استخلاصه وتخليصه والاتيان به الى الأبدية النهائية ، أى الى العالم الروائى .

واذ أبرز أهمية الزمان فى الرواية ، وأضفى عليها بالتالى ، بعداً جديداً ، جعل بروست الاحداث تعبر عن نفسها ، لا من خلال خط مستقيم رسم على مساحة مستوية ، بل من خلال شبكة من الخطوط المتقابلة المتقاطعة . وهكذا وجد القارىء نفسه أمام حكاية لا يستطيع أن يدخلها من طرف ويخرج منها من طرف آخر ، فى مسيرة متواصلة لا تتوقف . وتحتم عليه الدخول الى عالم يضل فيه ولا يعلم الى أين هو ذاهب . وزاد بروست الأمر تعقيداً عندما عمد الى وسيلة مبتكرة انفرد بها آنذاك : أن يجعل من احدى الشخصيات كاتباً روائياً . بهذا التحايل ، لا يقدم لنا رواية قد انتهت ، بل رواية فى سبيلها الى الكينونة (١) .

تتوج مطلع **البحث عن الزمان الضائع** حادثة « المادلين » الشهيرة ، وتعميق هذه التجربة النفسية الثمينة التى ننقلها للقارىء فيما يلى هو الذى ينتهى الى معجزة الزمان المستعاد . واذ تتكرر لدى الراوى انطباعات متشابهة تدل على فرحة لا توصف ، يتمكن فى النهاية من اكتشاف سر تلك الفرحة . لكن الكشف هنا كشف جزئي بعد ، يقع على الحدود الفاصلة بين الشعور واللاشعور .

« مضت سنوات لم يعد خلالها لكومبريه ، ولا لكل مالم يك مسرحاً لساعة نومى ومأساتها ، وجود فى نظرى . وفى يوم من أيام الشتاء ، كنت عائداً الى المنزل عندما رأت امى أننى اشعر بالبرد فعرضت على قليلاً من الشاى على غير عادتها . رفضت فى أول الامر ، ثم عدلت عن رأيى ، لا ادرى لماذا . فأرسلت تطلب صنفا من الجاتوه يدعى Petites madeleines ... وكان يومى الكئيب قد أرهقنى ، وكذا فعل تفكيرى فى الغد الحزين .

---

(١) يصف لنا الان روب ــ جرييه Alain Robbe-Grillet **ــ احد رواد « الرواية الجديدة » ــ فى روايته فى المتاهة** Dans le Labyrinthe**، فى آن واحد بعض الشخصيات الموجودة فى الشارع ولوحة تمثل ما بداخل احد المقاهى ، حتى تأتى لحظة تتقابل فيها المجموعتان : تدخل الشخصيات الحية فى المقهى وتتخذ الى حد ما الأوضاع التى اتخذتها الشخصيات فى اللوحة .**

فرفعت الى فمي تواً ، بطريقة آلية ، ملعقةمن الشاى كنت قد غمست فيها قطعة من الجاتوه فلانت . لكنى ارتجفت فى اللحظةالتى لمست فيها رشفة الشاى المختلطة بفتات الجاتوه سقف حلقى . وتنبهت الىالشىء الخارق للعادة الذى يحدث لى . غمرتنى متعة لذيذة ، وعزلتنى ، دون أن أدرىلها كنهاً . وسرعان ما جعلتنى لا ابالى بصروف الحياة ، وكوارثها التى لا تضر ، وقصرها الوهمى ، تماما كما يفعل الحب ؛ ذلك انها غمرتنى بجوهر ثمين : بالاحرى ، لم يكنهذا الجوهر فى أنا ، بل كان أنا . لم أعد اشعر اننى ضعيف ، تابع ، زائل . من اينجاءت لى هذه الفرحة القوية ؟ كنت اشعر انها مرتبطة بمذاق الشاى والجاتوه ، لكنها تتخطاهالى مالا نهاية بل يحتمل أن تكون من طبيعة مختلفة . من أين جاءت ؟ ماذا تعنى ؟ اين اجدها ؟ ها انذا ارشف رشفة ثانية لا اجد فيها شيئا يفوق ما وجدته فى الرشفة الاولى ،وثالثة تأتى لى بأقل مما أتت لى به الثانية ؛ حان الوقت اذن لكى أتوقف . يبدو أن تأثيرالشراب قد قل . من الواضح ان الحقيقة التى ابحث عنها ليست فيه ، وانما فىّ انا . لقدايقظها فىّ ، لكنه لا يعرفها ، ولا يستطيع الا أن يردد الى مالا نهاية ، بقوة آخذة فى الاقلال،ذات الدليل . ولا اعرف كيف افسره . اريد ، على الأقل ، أن أتمكن من طلبه منه ثانية ،والعثور عليه بعد قليل ، كما هو لم يمس ، حتى اوضحه ايضاحاً حاسماً . لكن كيف ؟يا للشك الخطير ، عندما يشعر الفكر انه قد تخطى ذاته ، بينما هو فى آن واحد ، الباحثفى البلد الغامض الذى يجب أن يبحث فيه ، والبلد الذى لا يفيده فيه كل ما يملك شيئاً . يبحث ، لا ، بل يخلق . انه أمام شىء لم يوجد بعد ، ولا يستطيع أن يوجده احدغيره ..

عدت اتساءل عن ماهية هذه الحالةالمجهولة التي لا تأتي بأي دليل منطقي، بل تأتى بيقين سعادتها ، وحقيقتها ، تلك الحقيقة التىتغيب امامها كل الحقائق الاخرى . سأحاول ان اوجدها مرة اخرى ..

هل تصل الى سطح وعيى الواضح ،تلكالذكرى ، تلك اللحظة القديمة التى اجتذبتها من بعيد لحظة مماثلة ، واثارتها ، وانهضتهافى أعماقى ؟ لا أدرى . لا أشعر الآن بشىء . لقد توقفت ، ولربما نزلت الى أعماقى ثانية .من ذا الذى يعلم اذا كانت ستصعد من ليلها مرة اخرى ؟ علىّ ان اعيد الكرة عشر مرات ،واميل عليها . وفى كل مرة ، نصحنى الجبن الذى يبعدنا عن كل مهمة عسيرة ، وكل عملهام ، بأن ادع الأمر واشرب الشاى ، ولا افكر الا فى متاعب اليوم ورغبات الغد التى تستسلملاجترارى بلا عناء .

وفجاة ، ظهرت لى الذكرى . كان هذاالمذاق قطعة المادلين الصغيرة التى كانت العمة ليونى تقدمها لى صباح يوم احد فى كومبريه... عندما كنت أذهب الى غرفتها لأقول لها صباح الخير ، بعد ان تغمسها فى الشاى اوالتليو . لم تذكرنى قطعة الجاتوه بشىء قبل تذوقها . ربما لأن ... صورتها تركت ايامكومبريه ، وارتبطت بأيام اخرى أحدث . ربما لأن ما من شيء بقى من هذه الذكرياتالتي ظلت طول هذا الوقت خارج الذاكرة . كان كل شيء قد تحلل . كانت الأشكال قدزالت ، أو رقدت ، وفقدت القدرة على الانتشار التى كان يمكن أن تمكنها من اللحاقبالوعى . لكن ، عندما لا يبقى شىء من الماضى البعيد ، بعد موت الكائنات ، وهدم الأشياء ،يبقى كل من الرائحة والمذاق مدة طويلة ، وحدهما ، خافتين ، لكن اكثر حيوية ــ واقلمادية ــ والحاحاً ، وأمانة ، كأنهما روحان

تتذكران وتنتظران ، وتأملان ، على اطلال ماتبقى ، وتحملان ، مبنى الذكرى الضخم ، دون أن تميلا ... » .

× اكتشف الروائيون الذين جاءوا بعد بروست امكانية اللعب على مستويات عدة فى الزمان والمكان ، والخلط بين الأجزاء المكونة للواقع ، ورفضوا ، تحت تأثيره فى أغلب الأحيان، السرد الذى يكتفى بعرض صور من الواقع ، أى رفضوا القصة المتقنة التى تروى بطريقة موضوعية × يفهمها كل القراء . واتجهوا الى اسلوب خيالى خلاق لا يبحث الفنان المبدع من خلاله عن حقيقة منطقية يتفق عليها الجميع ، بل يهتم بالصور الداخلية الحميمة . وهكذا أصبحت الرواية على يدى بروست اسطورة علينا أن نفسرها ، وترجمة لصورة مبتكرة يكونها الانسان عن العالم .

★ ★ ★

× **رفض روبير موزيل** R. Musil **الشخصية الروائية التقليدية قبل الرواية الفرنسية الجديدة بثلاثين عاماً** . فلقد كتب فيمابين ١٩٢٠ و ١٩٣٠ الجزءين الأول والثانى من كتاب عن بطل أبعد ما يكون عن الشخصية ، **رجل بلا صفات** L'Homme sans qualités كما يقول عنوان الكتاب ، يدعى اولريك ـ لن نعرف أبداً اسم عائلته ـ كان ضابطاً ، ثم أصبح عالماً فى الرياضيات ، ثم لا شىء . اما والده « فشخصية » ... استاذ جامعى نمطى يلح على ابنه لكى يصبح « شخصية » هو ايضا ...... استاذا جامعيا مثله ، لكن اولريك يقف موقف الرافض من الحياة . لقد استأجر منزلا قديما فى .. ڤينا ، وأقام فيه ، ولم يمارس مهنة معينة . لا الحياة العسكرية استهوته ، ولاالرياضيات استوقفته . انه انسان أصيل ، متحرك ، صريح ، لا يمكن أن ينجح ، لاختلافه عن اولئك الذين يراعون الدقة والنظام ، ويقفون دائماً عند الحد الوسط ... وينجحون . هاهوذا وهو بعد فى الثانية والثلاثين ، قد أخذ اجازة ، واعفى نفسه من النظر نظرة جادة الى مشاغل البشر . فهو لا يعرف العشق ولا الطموح أو الروابط . لن يحدث له شىء ، ولن يعيش أية مغامرة . ويلفت الكاتب نظرنا الى هذا منذ الفصل الأول ..

× يسلم موزيل بفكرة تضفى على كتابه طابعاً تناقضياً منذ البداية . فبطله نفي لمفهوم البطل anti-héros . كائن « محايد » يكاد لا يحمل اسماً ، ولا يمكن أن يكون مادة للدراسة والتحليل ، ويرتبط بعالم لا يخلو من الأوهام والأشباح .

× وكما أراد موزيل ان يكون نفياً للبطل ، اراد ان تكون روايته نفياً للرواية anti — roman ، وكان هذا النوع من الروايات قد ظل على هامش الرواية حتى عام ١٩٢٠ ، وقدّر له ان يصبح مرحلة من مراحل تطور الرواية فى الثلث الثانى من القرن العشرين .

ينتج عن وجود أولريك كشخصية رئيسية زائفة اختلال فى توازن الرواية . ذلك أن اولريك يعيش أحداثا روائيه ولا يؤمن بها . كما انه يفلت من ميثولوچيا المغامرة ، والهوى ، والتصوير الاجتماعى والنفسى ، أى كل مقومات الرواية التقليدية . فهو كائن وسط الرواية ، لكنه نفى لها . وتخليه عن ممارسة أية مهنة له دلالته فى هذا الصدد . كان ملازما ، وكان يمكن ان يصبح كولونيلا ، وجنرالا ، لكنه استقال . كان عالماً فى الرياضيات وكان يمكن أن يصبح مهندساً ،

أو استاذاً جامعياً ، لكنه أهمل ذلك الواجب الاجتماعي المدعو « وصولية » ، وفضل أن يكون هاوياً ، وان تجرد من الأهواء . **« ذات يوم ،تنازل اولريك حتى عن أن يكون أملاً » .**

ولا تعلن رواية « رجل بلا صفات » عن شكل معين للياس فحسب ، بل تعلن أيضاً عن موقف روائي معين هو الذى يهمنا هنا : فن تجريدى غير ملتزم يصور انساناً تنازل عن اصدار الاحكام على العالم الذى يعيش فيه ، واهتم بشكل الرؤيا التى قد تتكون لدينا عنه . لا يقبل العالم تفسيراً من وجهة النظر هذه ، ويتعلق الامر بتقديم صورة « خام » له ، يصورها انسان قصير أو بعيد النظر ، لا رأى له ، ولا يدافع عن رسالة سياسية أو اجتماعية معينة . وبهذا ، يعتبر موزيل كاتباً عاصر بروست ، وچويس ، وكافكا ،وأعلن عن الرواية الفرنسية الجديدة التى لن تاخذ شكلها النهائى الا عام ١٩٥٠ .

★ ★ ★

ينقل لنا **چيمس چويس** بدقة فى روايته **اوليس** Ulysse (١٩٢٢) ، ما يدور فى نفس ايرلندى متوسط الحال خلال الثمانى عشرة ساعة التى يعيشها فى دبلن يوم ١٦ يونيو ١٩٠٤ . ولا يمكن قراءة هذا الكتاب من اوله الى آخره ،كأنه رواية محكمة البناء ، اذ ليست هناك حكاية او استمرار ظاهرى فى ذلك اليوم الذى يقضيه رجل متوسط الحال فى مدينة حقيقية ووهمية فى آن واحد .

يرى چويس ان على الفن الروائى ان يستخدم الرمز لكى يوحى بتعقيد الواقع ، وان الحياة البشرية مهما كانت تافهة ، تنتظم حول بعض الأبنية النفسية والاسطورية . لذا بنى ما يمكن أن يسمى ملحمته الفنائية على رمز ؛واختار من بين الأساطير الأدبية اسطورة **الاوديسة** وحاول أن يطابق حياة اوليس بمشاغل بورجوازى صغير من دبلن .

من ثم كانت **اوليس** مزيجاً من الواقعية الضاحكة ، والمونولوجات الداخلية والكاريكاتير ، والأحداث الدسمة ، والفنائية اللاذعة . واختلطت فيها المشاهد الخيالية بالمشاهد الحقيقية . وشطح خيال البطل ، ليوبولد بلوم ، حتى بلغ درجة الهذيان . ففى الأثناء التي يمر فيها فى احد الشوارع او يدخل مكتبة ، او يشهد موكباً جنائزياً ، أو بيتاً للدعارة ، تدور فى مخيلته مشاهد كاملة من البيسيكودراما psychodrame ، ويمتزج غليان ذهنه بعالم الواقع .كما ان الكتاب لا يخضع لوحدة الاسلوب. فلكل فصل فيه ، ولكل مقطع فيه ايقاعه الخاص ولغته الخاصة . ولقد اكد چويس ذلك عندما نقل ملحمة هوميروس فى ثمانية عشر فصلاً وجعل لكل فصل لونه ورموزه . كما أن كل فصل يرتبط بفن او علم بعينه ــ اللاهوت .. التاريخ.. فقه اللغة .. الموسيقى .. الخ ... ، او تسيطر عليه صورة رمزية بعينها .

هذا ويرجع الى چويس الفضل فى ادخال الاسطورة والرمز فى الأدب الروائى المعاصر . وعندما أبدع الرواية الرمزية بيَّن أن الواقع الروائى المزعوم لا يقوم على وقائع يمكن دراستها سوسيولوچياً . كما بيَّن أن الرواية لا تبنى على قانون علمى للواقع ، بل على صورة انسانية

للعالم ، شأنها فى ذلك شأن كل علاقة بين الانسان والعالم . فالرواية تقترح علينا بعض الصور الاسطورية ، وعلى الكاتب الروائى ان يعبر عن الحياة الانسانية من خلال بعض الخطط الاسطورية .

★ ★ ★

كل الكتاب الذين استوحوا جويس استوحوا كافكا ، اللهم الا فى القليل النادر . ففن الرمز الروائى واحد عند الاثنين . كل ماهنالك ان كليهما قلب مسلمات الرواية بطريقة معينة . ففى رواية جويس ،(يخفى الواقع السطحى للوقائع والاحداث اسطورة تعطى معنى للمغامرة الروائية) (اما كافكا فيعيد سرد سلسلة من الاحداث التى لامعنى لها فى عالم يظل المعنى فيه معلقا). وفى الحالتين ، يظل معنى العالم موضع بحث ، سواء زادت من شأنه غنائية جويس ورموزه ، أم قللت من شأنه المأساة الفردية الغامضة التى يعيشها أبطال كافكا .

، فرض كافكا بعض الأساطير الخاصة بالقلق والعبث ،وهى أساطير وجدت فيها الرواية المعاصرة أشكالها السلبية . ولنذكر من بين مؤلفاته روايتين اشتهرتا فى العالم أجمع ، **القضية** Le Procès **والقصر** Le Château يجرد **كافكا** الحكاية العادية من كل معنى . ففى **القضية** ، ترى رجلاً مجهولاً ــ لايعطينا المؤلف اى تفاصيل عن اسرته ، أو حياته ــ يدعى ك . ، يقال انه « متهم » ، لكنه لن يعرف ابداً الجريمة التى ارتكبها أو نسبت اليه . ها هو ذا يقابل أحد المحامين ، ويجمع المعلومات ، ويهيم على وجهه ،ولايتوصل ابداً الى لقاء القاضى المكلف بالتحقيق فى قضيته . فيجوب مدينة وهمية قد تكون براج او غيرها ، ويحمل صاحبة البيت الذى يقطن فيه على أن توصى السلطات القضائية به خيراً ،ويتنزه ، ويحقق فى قضيته ، كل هذا دون أن يعرف سبب الاتهام ؛ ثم يزداد قلقه ، ويعدد مساعيه ، وتستولى عليه حمى نفسية تزداد حدتها كلما تقدمت الرواية ، حتى ينفذ فيه حكم الاعدام ، دون أن يحاكم او يمثل أمام قضاته ؛ ينفذ فيه الحكم رجلان مجهولان فى أرض فضاء .

كل شىء فى **القضية** متماسك ، وكل شىء فيها يخضع لمنطق رهيب ، يجعل من ك ، انساناً حكم عليه مقدماً . وتقوم الرواية على فكرة مسلم بها ولا يمكن تصديقها : الا يسأل ك ابداً عن التهمة الموجهة اليه ، أو لماذا وجهت اليه ، او من الذى وجهها اليه . وتكمن قوة الكتاب فى هذا الفرض التعسفى : محو السياق الاجتماعى ،والسياسى ، والنفسى ؛ ولولاه لاكتسبت مغامرة ك ، معنى عادياً ودخلت الحياة العامة .

هكذا الأمر أيضاً فى **القصر** ، حيث نجد مهندس مساحة ، جوزيف ك . وصل الى قرية تبعد أربعة كيلو مترات عن الضيعة التى طلب اليه المجىء اليها . وعندما يصل الى القرية ، يعلم أن من الصعب الذهاب الى القصر . فالسور مغلق ،واصحاب القصر كثيراً مايتغيبون ،ولا يعرفهم أحد ، فى الواقع . بعد أن يتلقى جوزيف ك ، هذا التحذير ،تنتابه الحيرة ،ويبقى فى القرية ،ويستقر فيها ويذبل ، ويعيش بعض المغامرات ، كل هذا وهو ينتظر ، باحثاً عن الوسيلة التى تمكنه من الوصول الى من طلبوا منه المجىء ، فى حين يبدو ان الوصول اليهم أمر محال . هنا أيضاً ، تقوم الرواية على أحد المعطيات غير المنطقية : اى انسان عادى وجد فى موقف جوزيف ك ، كان

يقطع المسافة،وهى لا تزيد على أربعة كيلومترات،سيراً على الأقدام ، ويحاول ان يتسلق السور ، أو يكسر الباب ، أو يبحث عن تفسير ما . لكن جوزيف ك ، لا يفعل شيئاً من هذا القبيل ، بل لا يفكر فيه .

يقوم عالم كافكا اللامعقول على بتر الواقع . فالمؤلف يبعد شخصياته عن أى رد فعل طبيعى . يشبه بطلا **القضية والقصر** سائر البشر ، الا فى شىء واحد : لاتشبه ردود فعلهما ردود فعل البشر .

انسان عاجز فى عالم لامعقول ، هذا هو الموقف الفينومينولوچى ، أو بعبارة اخرى ، الاسطورة التي تخلق اساساً جو الرواية عند كافكا .

★ ★ ★

(٢)

بعد أن نشبت الحرب العالمية الثانية،واحتلت فرنسا ،التزم اغلب الروائيين الصمت ،وافسحوا المجال للشعراء . وسرعان ما عادوا الى الحديث ،بعد التحرير ؛ كانوا لايزالون تحت تأثير الاحداث، شأنهم فى ذلك شأن المجتمع الفرنسى كله ،ويتعجلون اللحظة التى يلعبون فيها دور الشهود . ولكن شهادة هؤلاء القادمين الجدد الى عالم الرواية لم تتعد « الوثيقة » ، ولم تبلغ الوجود الأدبى فى كثير من الأحيان . لم تخلف الحرب العالمية الثانية روايات كتلك التى خلفتها الحرب العالمية الاولى . فسرعان ماغطت الآلام الناتجة عنها آلام أسوأ واقسى : آلام الأسر والاحتلال الأجنبى . لذا ، لم تبد ظاهرة المقاومة ، عند اغلب كتاب فترة ما بعد الحرب ، الا كمجموعة من الأحداث التى عاشتها بعض الشخصيات ولم تتأثر بها كثيراً ، **وقد يكون روجيه فايان** R. Vailland **الكاتب الحقيقى الوحيد الذي استوحى المقاومة ، وأصبح فيما بعد الحرب واحداً من أفضل الروائيين الفرنسيين** . كذلك اتاحت الحرب والمقاومة لكتاب الجيل السابق ــ أى الجيل الذى ظهر قبل الحرب بعشرة أو خمسة عشر عاماً ــ فرصة تجديد مؤلفاتهم بطريقة ملموسة . ونذكر من بينهم **سيلين** L.F. Céline **وچورج برنانوس** G. Bernanos **وچان جينو** J. Giono **ولوى أراجون** L. Aragon « على سبيل المثال ،كان اراجون آنذاك لسان حال « الواقعية الاشتراكية » فى فرنسا . وكان عليه ان يكون مثالا يحتذى . فكتب مجموعة من الروايات ، « **الشيوعيون** » Les Communistes ، روى فيها معارك اصدقائه السياسيين ، وقلقهم وانتصاراتهم . لكنه لم يتقن معالجة الواقع التاريخى ، ورسم شخصيات مهزوزة زائفة ، وعمد الى اسلوب بدا غريباً عليه ؛ لكنه أدرك كل هذا ، وفضل العودة الى الرواية التاريخية .

بعد عام ١٩٤٥ ، سارت الرواية الفرنسية اساساً فى طريقين محددين : طريق السيريالية ، وطريق الميتافيزيقا . ولم تستوقف السيريالية الا كتاباً قليلين، فى حين اجتذبت الميتافيزيقا كتاباً جابت شهرتهم الآفاق ، ونقصد بهم سارتر J.P. Sartre **والبير كامى** A. Camus **وسيمون دى بوفوار** Simone de Beauvoir

★ ★ ★

أثرت السيريالية على فن الشعر والرسم ،لكنها لم تؤثر على الرواية الا قليلا . ولا غرابة فى هذا . فرائد المدرسة السيريالية وصاحب نظريتها **اندريه بريتون** A. Breton اعتبر الرواية لونا أدبياً يلجأ اليه صفار الكتاب . كما يعرف الجميع أن السيريالية ناهضت الأدب بشدة ، من أجل التعبير المباشر عن اللاشعور فى كافة صوره والوقوف عند كل ماهو غريب خارق للعادة . لكن الرواية ظلت تتطور وتتغير فى الوقت الذى هوجمت فيه . لم تعد مجرد ((**حكاية**)) أو ((**شريحة حياة**)) ، بل اصبحت لونا متعدد الاشكال يشتمل على النثر الفنائى والقصيدة ، والاعتراف . أصبح كل ماينتج عن الخيال ((رواية)) . وكانت الحدود الفاصلة بين هذا اللون الادبى وماعداه حدوداً لا تثبت ولا تستقر . كما كان تعريف الرواية متقلباً لدرجة جعلت أندريه **جيد** A. Gide يعترض على وصفه بالكاتب الروائى ولم يعترف الا ((**بالمزيفون**))"Les Faux-Monnayeurs" وان لم تختلف عن باقى رواياته فى الواقع ؛ واعترف **مالرو** A. Malraux بأنه كاتب روائى ، لكنه أراد أن تكون ((**الامل** "L'Espoir")) شيئاً يختلف عن الرواية .

هكذا اتسع مجال الرواية الى حد كبير ،واصبحت الرواية نفسها شيئاً فشيئاً شكلاً متميزاً للتعبير ، بل اكثر الاشكال رواجا وانفتاحا . ومن ثم ، كان لابد ان تتأثر بالسيريالية .

لا يذكر تاريخ الأدب روائيين سيرياليين بمعنى الكلمة . لكن هناك روائيين خالطوا الجماعة السيريالية ، وتعلموا منها واستفادوا من اكتشافاتهم ، ونقلوا روحها الى مؤلفاتهم . ونلمس عندهم الاتجاهات والميول التى نلمسها عند السيرياليين : الميل الى الغرابة ، وحب التحرر ، والتخلص من الأشكال البالية فى الحياة والتعبير ،والرغبة فى تغيير الحياة والعالم عن طريق الكتابة . من أهم هؤلاء الكتاب **ريمون كينوه** R. Queneau **وميشيل ليريس** M. Leiris **وچوليان جراك** J. Gracq ، ولسوف نقصر حديثنا على الاثنين الأخيرين .

يخلط ميشيل ليريس فى مؤلفاته الاساسية بين الخيال والاعتراف ، لكنه يتخطاهما لكى يبلغ لونا من الابداع الاسطورى . وكتاباته كتابات هامة تؤثر تأثيراً عميقاً على الكتاب الشبان اليوم . بل يمكن ان نقول انه أوجد .. لوناً أدبياً جديداً ،هو مزيج من الرواية والمذكرات والاعترافات ، قد تبدو الأشكال التقليدية الى جواره قاصرة محدودة . بدأ ليريس بسرد الأحلام وكتابة القصائد الآلية ، كسائر السيرياليين ؛ وكسائر السيرياليين أيضاً اهتم بخواص اللغة وقدرتها على صنع الأفكار . مثلاً ، اذا غيرنا مكان الكلمات فى عبارة ما ، أو احد الأمثلة السائرة ظهر معنى جديد يثير دهشتنا . وكما فعل بريتون ، تساءل ليريس عن غاية الأدب ، واكتشف أول الأمر أنه التزام بالتعبير التزاماً تاماً . أراد أن يكون الأدب مصارعة للثيران .. احتفالاً له قواعده وطقوسه ، وينتهى بالقتل ؛ماراً بكل المخاطر التى تعترض الوصول الى الهدف . صحيح ان الأديب مختلف عن المصارع ؛ لكن اذا رفض الأديب أن يلتزم ، كما يفعل المصارع ، استخدم الأدب استخداماً عابثاً تافهاً :

((حلمت اذن بقرن الثور . لم ارض ان اكون مجرد كاتب يحترف الأدب ؛ ينتهز مصارع الثيران فرصة الخطر الذى يتعرض له لكى يلمع اكثر مما لمع أبداً ، ويبرز محاسن اسلوبه فى أكثر اللحظات تهديداً له : هذا ماكان يثير اعجابى وهذا ما أردت أن أكونه . أردت ، عن طريق السيرة الذاتية ـ وهى مجال لابد فيه من التحفظ ـ أن أتخلص عمداً من بعض الصور التي تضايقنى ، واستخلص فى الوقت نفسه ملامحى ، بأكبر قدر ممكن من

الأمانة ، سواء لاستخدامى الخاص ام لتصحيح فكرة خاطئة قد تكونت عنى لدى الآخرين . كان لابد ، لكى يتم التطهير ويكون خلاصى نهائياً ، ان تأخذ هذه السيرة الذاتية شكلاً ما ، قادراً على اثارة حماسى انا ، ويستطيعان يفهمه الآخرون ، بقدر الامكان . لذا اعتمدت على العناية الدقيقة بالكتابة ؛ الومضة المأساوية التى قد تغير قصتى فى مجموعها ، واستخدمت بعض الأساطير النفسية التى فرضت نفسها لقيمتها عندى ، ولأنها كانت فى نفس الوقت — فيما يتعلق بالوجه الأدبى للعملية — السمات الموجّهة ، والوسيلة التى قد تمكننى من ادخال شىء من العظمة الظاهرية حيث اعلم على اليقين ان لاوجود لها (....) أعتقد اذن أننى استسلمت من ناحية ، لنزعتى النرجسية ، وحاولت ، من ناحية اخرى ، أن أجعل من الآخرين شركاء لى ، لا قضاة . كذلك مصارع الثيران ، يجازف بكل شيىء فيما يبدو . بينما يعنى بقوامه ، ويثق فى قدرته الفنية لكى يتغلب على الخطر .

لكن المصارع مهدد حقاً بالموت ، ولن يقف الفنان هذا الموقف أبداً ، اللهم لسبب خارج عن فنه ... اننى على حق اذن اذ اواصل المقارنة ، وارى أن محاولتى ادخال « ولو ظل قرن ثور فى العمل الأدبى » ، محاولة قيمة . هل تفضى الكتابة أبداً بمن يمتهنها الى خطر ايجابى على الأقل ، ان لم يك قاتلا ؟

أنطلاقاً من مفهومه هذا بدأ المؤلف بنفسه ، فكشف فى **سن الرجولة** L'Age d'homme (١٩٤٦) عما لا يجبر المؤلف على قوله : دوافعه ، غرائزه ، أساطيره الشخصية ، بل وخواصه العضوية ... واذ اختار الحديث عن نفسه ، لم يرغب فى النظر اليها بعين المتفرج الموضوعى ، بل شارك فى الملاحظة ، ودخل فيها واعتبر ذلك الالتزام مبرراً للكتابة ؛ ويتساءل ليريس : ماهو الخيال ؟ ويجيب قائلاً : انه تجنيد المؤلف للابداع والاسطورة ، للاسهام فى خلق العمل الفنى . لكنه لايقف عند هذا الحد ، ويواصل البحث ، ويود أن يكون العمل الفنى الانسان ذاته ، أى المؤلف ؛ وهكذا ، يسد الفجوة التى تفصل أدب الحياة عن خلق الواقع خلقاً فنياً ؛ هذا وتكمن أهمية ليريس فى اجابته على اسئلة كثيرة يطرحها أدب اليوم ، ولجوابه قيمته لدى كثيرين من الكتاب ، على الأقل اولئك الذين اختاروا هدفاً أسمى من اللهو والتسلية .

قلنا ان اندريه بريتون شن على الرواية هجوماً عنيفاً ، وانتقد فيها عبث الوصف من ناحية ، ومزاعم الدراسة النفسية من ناحية اخرى . وكان قد اتخذ هذا الموقف منذ عام ١٩٢٤ ، لكنه عاد اليه عام ١٩٣٠ ، وتحدث عن امكانية كتابة رواية سيريالية « تتخلى الدراسة النفسية فيها عن فكرة الانتهاء بسرعة وفى غير اتقان من واجباتها اللامجدية ، لكى تمسك حقاً بجزء من الثانية بين شريحتين ، تفاجىء اثناءه منبت الأحداث ، وتكف واقعية الديكور فيها ، لأول مرة ، عن حجب الحياة الرمزية الغريبة التى تحياها الأشياء ... فى غير الحلم » .

ولقد طبق **چوليان جراك** هذه الافكار فى مؤلفاته بأمانة تامة وتوفيق لاجدال فيه . فلقد فاجأ ، منذ أول رواية كتبها فى **قصر ارجول** Au château d'Argol (١٩٣٨) ، فى نطاق المنظر او الجو اللذين لايقتصران على تحديد اطار الرواية بل يثيرانها بطريقة ما ، منبت حدث قد يُفسر على انه يوم القيامة او صعود السيدة العذراء . وهذا هو الموقف الذى اتخذه ولم يغيره ، موقف كاتب رفض أى تنازلات للحياة الأدبية فى عصره وهذا هو ما ينتظم كل روايات جراك حول قيمة الانتظار ، وتصور كل منها حقلاً من القوى التى تتلاقى شيئاً فشيئاً ، قبل أن تتفجر نهائياً . والبطل هو النقطة التى تتجمع عندها هذه القوى .

مع جراك ، نبتعد عن المفهوم التقليــدىللشخصية والحدث : لا تقنين للاحساس ، بــل موجات عارمة من الرغبة ، والسحر ، والموت . . لابيان دقيق ، بل قصيدة نثرية طويلة متقنــة اللغة ، غنية بالصور ؛ وأياً كان الموضوع الــذىيختاره جراك ، أو المكان الذى يريد أن تدور فيه الأحداث ، فانه يكتب روايات « اسطورية » أورمزية ؛ يتزاوج فيها الشعر والرواية . وها هى ذى صــفحة مــن روايتـــه **رجــل جميــل غــامض** Un beau ténébreux (١٩٤٥) تشهد على قولنا هذا :

((اطمئن ياجريجورى ، لن أرحل الآن . لدينا أنا وآلان شىء يجب أن يقوله كل منــا للآخر . لم احتج الى أيام لكى أفهم من ذا الذى قدم وكأنه يمشى على السحاب ، من ذا الذى يُبعد عنى كل قلق ، لحظة . . . من ذا الذىسيعاد فيه تكوين كل شىء هنا ، من ذا الذي لم احتج الا الى النظر الى وجهه لكى أعرفأنه يحمل فكرة عنيفة عن الحياة ؛ ما الــذى أنتظره منه الآن ، من ذا الذى يقنع بلا كلام ،ويشغلنى فى غيابه . لست ممن يحكمون على الناس من أفعالهم . ان مايلزمنى هــو الأكثروالأقل : نظرة يترنح تحتها الكوكب ، يد تهدىء البحر ، صوت يوقظ كهوفاً كامنــه تحــتالأرض ولا أعرفها . أى اسرار تربطك بتلــك التي أتيت بها الى هنا ، أسرار واقفة كالرؤياعلى البحر فى قلب عاصفة هادئة ، وتسحره ؟ أى شطآن هجرتها لكى تأتى الى هذا الشاطىءولسوف يصبح حضوره معجزة بالنسبة لى ؟ وأنت ، أجمل من النهار ، جمالك لا يعوضويبدو وكأنه يترنح دائماًعند قمة الشــاطىء الصخرى . أي نور اشعل فيك ، وجعلــكتعكسين هذى الظلال العملاقة . وتفرّقين بين الليل والنهار ،حسب مايشاء ظهورك وغيابك،وتجعلين من حيــاتى ، مــن الآن فصــاعداً ، رقعة منالظلال والنور ، من الريح على وجنتى،من الظلام الرطب ، كرجل يسافر بمفرده عبر الغابات الشاسعة ؟

لا ، لا اريد أن أكون فى مكان آخر ، أو أستنشق هواء غير هذا الهواء ، هواء غابــة المساء بعد السيل ، ذلك الهواء المثلج المثيرالذى اعبه منذ بضعة أيام كما يتنفس المرء عند خروجه من الحمام)) .

وفى مكان آخر ، يصور لنا جراك البطلوهو يغطس فى الماء بطريقة شاعرية مبتكرة :

((انه يلعب ، ويسبح ويرقص بشىء منالنشوة ، والحماس ، لكنه منطــو دائماً على نفسه ، معزول وسط دوامة تقفل ثانيــة . راقبته صــباح اليوم على ((المنط)) . احب تلك اللحظة التي يقدم فيها الانسان نفســهللبحر مستقيماً وجاداً ، متعالياً ، يجمــع قواه ، وانسانيته أمــام العنصر ، ثم يميــل كاللوح ، قبل انطلاق القفزة . نعم ، نظرت اليه الآن جيداً فى هــذه اللحظــة ، هاتان العينان مغلقتان تقريباً على حلم باللذة . . . وأحسست أن الماء يناديه ــ وهذه السقطة ،هذا الذوبان الافقى غمراه بلذة قوية جعلتــه يسدل جفنيه تماماً رغماً عنه ، بحركة حيوانيةخالصة ،مليئة بالجمال ؛ يحظى رجال قليلون ــ وانها لميزة عظيمة نادرة فى نظرى ــ بالقدرةعلى ترجمة شهواتهم بهذه الطريقة المؤثــرة ، المباشرة ، وفى هذا يكمن تقريبا فى رأيى،السحرالذى تمارسه ــ بصفة خاصة لا على النســاء فقط ــ كائنات تتفق اكثر من غيرها مع قفزةالحيوان ، وأرجحه فرع الشجرة ، وفــرار الماء على الحجر ، كائنات يشبه جسدها اللينالرشيق نباتاً متسلقاً لم ينفصل تماماً بعد عن الفروع المتشابكة)) .

★ ★ ★

ازدهرت الى جانب الرواية السيريالية ،رواية تكاد تكون قد قطعت نهائياً صلتها برواية القرن التاسع عشر . فهي لا تروى قصة ، اوتبعث الحياة في بعض الشخصيات ، او تصور بعض الطبائع او تصف هذا النشاط الاجتماعي او ذاك ، بل تريد ان تكون شاهداً للانسان ، وتصل الى واقعه ، الى اعمق واعم مافيه . انهارواية المصير الانساني التي تعد امتداداً لمؤلفات بسكال Pascal ولا برويير La Bruyère في القرن السابع عشر .

٧ كانت الفلسفة قد بدات تقترب من الادبمنذ عام ١٩٣٠ . لكن هذا التقارب زاد بعد الحرب .. ومن الخطأ ان نقول ان سارتر وكامي لا يكتبان الرواية الا ليجسدا صورةمعينة للانسان ورؤيا للأشياء فكرا فيها سلفاً . لكنهما، في الوقت نفسه ،لايكتبان الرواية الا بالقدر الذي يفكران به. هكذا كتب سارتر الكينونة والعدم L'Etre et le Néant في الوقت الذي كتب فيه سبل الحرية Les Chemins de la liberté ،وكتب كامي الغريب L'Etranger في الوقت الذي كتب فيه اسطورة سيزيف Le Mythe de Sisyphe . تحولت هذه الرواية المتاثرة بالفلسفة من الخيال الى التبصر والوضوح. لكنها لم تطبق ذلك الوضوح على الدراسة النفسية. ذلك ان الأمر لم يعد متعلقاً بمصدر ما في الوعي ،بل بوصف موقف الانسان : علاقته بالكون والوجود ، والتاريخ ، والآخرين ؛ اصبح الانسان جديداً حقاً أمام العين التي تعمل على اكتشافه .

وتدور اغلب المؤلفات المماثلة لهذه الرواية حول صورةميتافيزيقية للانسان . وهذه الصورة، في خواصها الدقيقة مشتركة بينها . كان من الطبيعي ، بالفعل ، ان يصبغ جو الحرب الجو المعاصر بالوان معينة ، ويعلم الجميع انها كانت قاتمة . فقد الانسان كل العمد التي كان يستند اليها ،بادئاً باحساسه بضرورة وجوده وقيمته .ذلك الاحساس الذي ولده عنده كل من الله ، والايمان بعالم يحكمه العقل ، وامكانية التقدم .ولم يبق له الا قلق زادت من حدته احداث عصره المأساوي . هاهو ذا ، وجهاً لوجه أمام وعي حائر ، وقد تخلى عنه كل شيء أمام عالم لا معقول ، صامت ، ثقيل ؛ هذا ما نجده في اغلب الروايات المعاصرة . لاشك انها تريد التغلب على هذا القلق وتخطيه ، وان تجد للحياة معنى مقبولاً ، ان تبلغ بذلك القلق مداه ؛ ولربما كانت الرغبة في عدم الغش ، وعدم الوقوع في شرك الوهم المثير اكثر ما يميز الرواية المعاصرة . وانها لسمة تشترك فيها أكثر الروايات تبايناً .

٨ هذا وتنفي الرواية الميتافيزيقية النزعة الرومانسية romantisme في رؤياها اولاً : فلقد قررت ان تكون حادة البصر والبصيرة باي ثمن ، والا تضع حداً للصراحة : مما ادى الى اعطاء ماليقال نوعاً من الامتياز واعتباره ذا دلالة بالغة في طريقة كتابتها ، ثانياً : فهي تتجه الى البساطة ، وكثيراً ما تكتفي بمجرد التقرير . كما انها تلتزم الموضوعية في اللهجة التي تتحدث بها والزاوية التي تنظر منها الى الامور ، ولا يتدخل كاتبها في السرد مباشرة . لكن هذه الموضوعية تختلف عن موضوعية الرواية الطبيعية naturaliste فالكاتب الروائي المعاصر ملتزم بعمله الفني التزاماً تاماً ، مادام يعهد اليه برؤياه للعالم . لكنه لايعرض هذه الرؤيا مباشرة، بل يحاول ان يدخلها في مادة السرد ذاته . كذلك لاتعني موضوعية الرواية المعاصرة ان الكاتب ينظر الى شخصياته نظرة الخالق القدير صاحب الامتيازات ،بل يحاول ان يكون الشخصية ذاتها ، اي ان يكون مطابقاً لها بحيث ينمحي ويزول .وهكذا تلت الموضوعية القائمة على التباعد واللامبالاة موضوعية قائمة على المشاركة .

ولعل سارتر وكامى أبرز من كتب الروايةالميتافيزيقية وبلغ بها درجة الكمال .

سارتر صاحب نظرية شهيرة فى الرواية . ضمنها كتاباته المعروفة باسم **مواقف** Situations . رفض الأشكال الأدبية ، ووقف موقف « الوعى conscience » من وعى آخر ، وعى كاتب الرواية . وعندما تحدث عن **فولكنروموريالك** F. Mauriac ، بحث عما يدور فى وعى هذين الكاتبين .

لاحظ سارتر ،أولا ، أنهناك زماناً للرواية،كما أن هناك زماناً للكاتب الروائى ، ولاشأن لهذه الأزمنة المختلفة بزماننا الخاص . فالكاتب الروائىيصنع الماضى والحاضر والمستقبل لكى ينفى مأساة الانسان المتمثلة فى وقتيته وزواله . وسواءزاد من سرعة الزمان أو ثبته عند لحظة ما فانه يبتره دائماً . يقول **سارتر فى هذا الصدد :**

« حاول أغلب **المؤلفين المعاصرين** ، بروست،وچويس ، ودوس باسوس، وفولكنر ، وچيد ، ان يبتروا الزمان ، كل على طريقته بينما جعلمنه آخرون ، مثل دوس باسوس ، ذاكرة ميتة مغلقة . أما بروست وفولكنر فقطعا رأسه بكلبساطة . وأخذا منه مستقباله ، أى الحرية وبُعد الأفعال » .

أثرت هذه الكلمات تأثيراً بالغاً على أغلبالروائيين الشبان فى فترة مابعد الحرب فقطعوا صلتهم بالشكل التقليدى للسرد . وذهبوا الىأبعد من چويس الذى ركز أحداث **اوليس** فى يوم واحد ، وخلطوا ، فى سياق السرد الواحد ، الماضىبالحاضر والمستقبل ، ليصوروا شخصياتهم فى مجموعها ،بعيداً عن تقسيمات الزمان المفتعلة .كما أبدى سارتر ملحوظة عامة ، الا وهى أن الانسان يتغير مع مرور الزمن)، واضاف قائلاًان الانسان نفسه يُعرَّف أيضاً بمجموعة لحظاته ؛ وهكذا استبدل النظرة الجزئية التحليلية الىحياة الشخصية بنظرة كلية شاملة .

ولا يمكن أن تكون هذه النظرة نظرة الروائىفقط ، أو نظرة سابقة للسرد . انها أيضاً النظرة التى يلقيها القارىء على الرواية أثناء القراءة ،وهى ليست سوى تلك النظرة التى كانت لدى الكاتب أثناء الكتابة . يكتفشهما كليهما بينماتبنى الرواية وتولد ، وتحيا ،وتموت الشخصيات التى تروى لنا قصصها . وهنا أيضاً ، يتصلالأمر بالعلاقة بين وعى القارىء ووعى المؤلف ، ووعى الشخصيات . هذا ويرى سارتر أن الوعىيتمثل فى الحرية . لاشك أننا لانستطيع ان نضع على قدم المساواة المخلوقات الحية ، أى الكاتبوالقارىء ، والمخلوقات الوهمية ، أى شخصيات الرواية ؛ ويهمنا ، بالذات، أن توهمنا هذه الأخيرةأنها حية ؛ ولن يتسنى لها ذلك الا اذا سلكت سلوكاً حراً ؛ وكان سارتر ، بهذه المناسبة ، قدكتب مقالاً مدوياً أخذ فيه على فرانسوا موريالك سيطرته على شخصياته وموقفه منها موقفالخالق القدير الذى يعرف سلفاً الاجابة على الأسئلة التى يطرحها ، فى حين يجب أن تكونالرواية الأرض التى تجد فيها هذهالأسئلة جواباً ، عن طريق الشخصيات والمواقف .

وفى هذه الطريقة فى النظر الى **الروايةوالكاتب الروائى** ، وعلاقتهما داخل العمل اثناء « بنائه » وعلاقة الروائى بالقارىء الذى «يبنى »الرواية بدوره أثناء القراءة الخ ... ما يمكن أن يؤثر على المؤلفين الجدد تأثيراً عميقاً باقياً .وبما أن هذه العلاقات مبهمة بطبيعتها ، فعلى الأدب الجديد أن يعمل على الاقلال من طابعهاهذا ، اما بالافراط فى الذاتية ، وأما بالموضوعية الدقيقة ؛ واذا كان ذلك كذلك فقد شهدنا مننا حية « أدب الاعتراف » ، ومن ناحية اخرى أدباً يزول فيه المؤلف الذى يدع قصته تروىتلقائياً ، وكأنها مدفوعة بقوتها الداخلية فقط .

كذلك حدد سارتر موقف الروائي مـن روايته واذا كانت هذه الرواية قد انتهت مـن دراسات/ الأنماط/ والطبائع، فعليهـا ان تنتهى أيضـاً مما يسميه سـارتر «الجوهر essences أو « الطبيعة» ، فلا وجود فى رأيه « لطبيعة »العاشق ، أو الزوج المخدوع ، أو الطموح ، او الثائر .. بل لاوجود للطبيعة البشرية ذاتها ..ولا يمكن الحديث ، بالتالى ، عن المصائر ؛ وعلى كل رواية تروى مصيراً ما ان تستبدل النظـرة الموضوعية الى الحياة بنظرة ميتافيزيقيـة او دينية . وهذه النظرة الميتافيزيقية جـزء مـن مجموعة اكبر : الطبقة الحاكمة ، تلك التى تفرض على الكاتب ، دون أن يشعر ، فلسفة معينـة للعالم ، وأخلاقيات من شأنها الاحتفاظ بالحالة الراهنة للأشياء . لذا ، اسـتبدل سـارتر بالجوهر « الوجـود existence » فبالوجود ، يعرف الانسان نفسه فى كل لحظة بحرية تامة ، وعلى الكاتب ان يصور مواقف متباينة للغاية ، تتطلب من الانسان الذى يعيشها اجوبة متباينة ايضاً ، متجددة دائماً .

كتب سارتر روايات عبرت فى البداية عن حقيقة ما ، واكدت فى النهاية موقفاً ما ، روايات تندد بالعالم ، وترسم صـورة قاسيـة لحـال الانسان ، لكنها تجنبنا ارضاً تميد تحت ارجلنا ، لأن سارتر لايضعنا امام الأسباب التى تحملنا على الياس الا لكى نعرف ما اذا كنا سنجـد مبرراً للحياة أم لا .

وكانت **الغثيـان Nausée (١٩٣٨) أول حادثة هامـة فى حياتـه الأدبية** . تتلخص هذه الرواية التى لاقت نجاحاً هائلاً ، فى يوميات انسان قطع كل صلة بالمجتمع البورجوازى الذى يعيش فيه فى بوفيل ، ليجرد الوجود ويعريه .. يفقد البطل ، انطوان روكونتان ، أوهامه شيئاً فشيئاً ، وتنهار الأساطير المطمئنة التى كانت تبرر وجوده الواحدة تلو الاخرى . ويتبدد وهم المغامرة ، ومعه تتبدد الرواية كما فهمها مالرو . ويدرك ان فكرة اللحظات المميزة فكرة خاطئة ، وهكذا يرفض سارتر الرواية كما فهمها بروست . وعندمـا يستبعد روكونتان فكرة كتابة سيرة الماركيز دى روبيلوف ، يستبعد سارتر فكرة السرد التاريخى . والبطل الذى علّم نفسه بنفسه وسماه سارتـر l' Autodidacte ، وهب حيـاته لقـراءة كتب مكتبة البلديـة بطـريقة منتظمة من الالـف الى الياء ؛ لكن ، يتضح فى النهاية انه انسان شـاذ يعشق الرجال ويستحق الرثاء . ومن ثم تنتهى النـزعة الانسـانية humaniste الى سـوء النية . اما الناس الخيرون المحترمون الـذين يستعرضون بعضهم بعضاً عند خروجهم مـن القداس أو فى متحف بوفيل ، فينزع الراوى القناع عن وجوههم ، ويصفهم «بالنذالة» .. أحياناً يسلم روكونتان نفسه للنزعة الغنائية ؛ لكـن ، سرعان ما يتحطم حماسه العابر ، ويغلب عليـه الاشمئزاز من الطبيعة والعالم .

يوميات روكونتان هجائية وميتافيزيقية فى آن واحد . يبدو أنها تهدم كل شىء ، وهـذا صحيح ؛ لكنها تكشف عن شىء واحد مطلق ، الاوهو العبث . وتبين لنا كيف يتحرر الوعى اذا انتزع نفسه من كافة الوان الاغراء اللزج فى العالم ، ورفض أن « يكون » شيئاً . كما أنها تصـور انساناً يسلم بأن مامن شىء يبرر وجوده ، وان وجد تبرير ما ، تمثل فى العمل الفنى ، فى اسطوانة «جاز» قديمة يسمعها البطل فى النهاية ، وفى احد المقاهى . لذا ، يقرر روكونتان ان يكتب روايـة « جميلة ، صلبة كالصلب ، تجعل الناس يخجلون من وجودهم » . هناك اذن أمل فى التحرر . فاللحن لا وجود له كما يوجد الانسان أو توجـد الأشياء . وهو حتمى ، ضرورى ، يمكن أن نكون مثله ، لا وجود لنا ، اى ان نكون ، ونخلق أشياء فوق الوجود ، تفلت من عبث الوجود : كتاباً مثلاً ، لوحة ، مقطوعة موسيقية ... الخ . لكن اغراء الجمال لم يستوقف سارتر طويلاً .

الغثيان كتاب هام ، قام فيه سارتر بمحاولةجديدة ، وانتهج فيه اسلوباً جديداً فى الكتابة يهدف الى محو الراوى للكشف عن موقع الانسان فى العالم . قد يخطىء النقد اذا رأى فى الغثيان رواية هادفة . فهى لا تسعى الى الدفاع عن وجهة نظر ثقافية ، بل تعبر عن تجربة حية . وهكذا تبدو الرواية الميتافيزيقية وكأنها « روايةخالصة » ، ذلك أن سارتر لايثبت أو يدلل ، بل يبين . انه يبين عالماً ووجوداً لا يؤثران بحال من الأحوال على حلمنا بالضرورة . نحن نود أن تشبه حياتنا شيئاً ضرورياً ، أن يكون لها شكل نهائي كذلك الذى يتاح للتمثال أو العمل الفنى . ونود أن نشعر أن العالم المحيط بنا قائم على أساس من العقل . لكننا نكتشف مونولوجات متوازية حيث كنا ننتظر حواراً بين هاتين الحاجتين الملحتين . يوجد العالم ، ويوجد الانسان ، لكن من أجل لا شىء . انهما زائدان عن الحاجة اذن . وواجبنا الأول هو الا نسكت على هذه الحقيقة ونتناساها ، لأن النعاس الارادى وسوء النية اثم أكبر . الموقف الوحيد الذى يمكن أن يتخذه الانسان اذن ، اذ يكتشف هذه الحقيقة اللامعقولة هو الغثيان ، ذلك الغثيان الذى يشعر به روكونتان فى المشهد الشهير الذى تأخذ أشجار الحديقة العامة فى « التواجد » فيه أمام عينيه :

« لا أستطيع أن أقول اننى أشعر بالراحة أو الفرح ، بالعكس ، هناك شىء يسحقنى . لكنى بلغت غايتى . عرفت ما أردت أن أعرفه ؛ فهمت كل ما حدث لى منذ شهر يناير . لم يفارقنى الغثيان ، ولا أظن أنه سيفارقنى فى وقت قريب . لكنى لم أعد أخضع له ، لم يعد مرضاً أو أزمة طارئة ، لأنه : أنا ..

كنت منذ قليل فى الحديقة العامة . كان جذر شجرة الكستناء غائراً فى الأرض ، تحت المقعد الذى أجلس عليه بالضبط . لم أكن أذكر انه جذر . كانت الكلمات قد غابت وغاب معها معنى الأشياء ، وطريقة استعمالها والعلامات الباهتة التى خطها البشر على سطحها . كنت جالساً ، منحنياً بعض الشىء ، منخفض الرأس ، وحيداً أمام هذه الكتلة السوداء المعقدة ، كتلة خام تماماً بعثت الخوف فى نفسى . ثم عنت لى هذه الفكرة المنيرة .

توقفت لها انفاسى . لم اشعر أبداً ، قبل الأيام الأخيرة ، بمعنى هذه الكلمة : « الوجود » . كنت كالآخرين ، كأولئك الذين يتنزهون على شاطىء البحر فى ثياب الربيع . كنت اقول مثلهم : « البحر اخضر ، هذه النقطة بيضاء ، فوق ، نورس » ، لكنى لم أكن اشعر بوجود كل هذا ، لم أكن أشعر أن النورس « نورس موجود » ؛ عادة ما يختبىء الوجود . انه هنا ، حولنا ، فينا ، انه نحن . لانستطيع أن نقول كلمتين من غير أن نتحدث عنه ؛ وفى النهاية ، لا نلمسه . عندما ظننت أننى أفكر فيه ، وأغلب الظن أننى كنت لا أفكر فى شىء ، كان راسى خاوياً ، الا من كلمة واحدة : « الوجود » . أم أننى كنت افكر ... كيف أقولها ؟ كنت افكر فى الانتماء ، كنت أقول لنفسى ان البحر ينتمى الى مجموعة الأشياء الخضراء ، أو ان اللون الأخضر جزء من صفات البحر . حتى عندما كنت انظر الى الأشياء ، كنت أبعد ما أكون عن التفكير فى وجودها : خيل الىّ أنها ديكور . كنت آخذها بيدى ، واستخدمها كأدوات ، واتوقع مقاومتها . لكن كل هذا كان يدور على السطح . ولو اننى سئلت آنذاك عن ماهية الوجود ، لأجبت بحسن نية انه لاشىء ، مجرد شكل خال يضاف الى الأشياء الخارجية ، ولا يغير فى طبيعتها شيئاً . وفجأة أصبح هنا ، واضحاً

كالنهار : كشف الوجود عن نفسه فجاة . كان قد تخلى عن مظهره المسالم ، مظهر الفئة المجردة ، وأصبح عجينة الأشياء ذاتها ؛ كان هذا الجذر معجوناً بمادة الوجود . أو بالاحرى ، اختفى الجذر والمقعد ، واختفت أسوار الحديقة والحشائش القليلة ، لم يكن تنوع الأشياء وفرديتها الا مظهراً ، طلاء . وذاب هذا الطلاء . وبقيت كتل وحشية ، لينة ، عارية عراء مخيفاً بذيئاً ، فى غير انتظام .

تجنبت اتيان أى حركة . ولم أكن فى حاجة الى الحركة لكى أرى ، وراء الأشجار ، الأعمدة الزرقاء ، وقنديل كشك الموسيقى ، وتمثال ((فيليدا)) ، وسط اشجار الرند . كل هذه الأشياء ... كيف أقولها ؟ كانت تضايقنى ، تمنيت أن يكون وجودها أقل قوة ، وأكثر جفافاً ، وتجريداً ، وتحفظاً . كانت شجرة الكستناء تجثم على عينى . كان الصدأ الأخضر يكسوها حتى منتصفها . كانت قشرتها السوداء المنتفخة تبدو وكأنها من الجلد المغلى . وخرير الماء فى ينبوع ((مسكريه)) ينساب فى اذنى ، ويعشش فيهما ، ويملأهما بالتنهدات . كان أنفى يفيض بالرائحة الخضراء العفنة . كان كل شىء يستسلم للوجود بلطف وحنان ، كالنسوة المتعبات اللاتى يستسلمن للضحك ويقلن : ((الضحك حلو)) بصوت رخيم . كانت الأشياء بعضها فى مواجهة بعض ، ويعترف بعضها للبعض الآخر بوجوده . وفهمت أن لاوسط بين عدم الوجود وهذا الفيض . لو أن المرء كان موجوداً ، لكان لابد من وجوده الى هذا الحد ، حد العفن ، والانتفاخ ، والبذاءة . فى عالم آخر ، تحتفظ الدوائر والألحان الموسيقية بخطوطها النقية الصلبة ، لكن الوجود يعنى ميل الأشجار ، وأعمدة زرقاء بلون الليل ، وحشرجة النبع السعيدة ، والروائح الحية ، والضباب الخفيف الحار الطافى فى الهواء البارد ، ورجلا احمر الشعر يهضم على مقعد ؛ كان لكل هذا النعاس ، والهضم ، فى مجموعه ، شكل مضحك مبهم . مضحك ؟ .. لا : لم يبلغ الأمر هذا الحد ، لاشىء فى الوجود يمكن أن يكون مضحكاً . كان الأمر اشبه بمقارنة مبهمة ، تكاد لا تفهم ، ببعض مواقف الفودفيل . كنا كومة من الموجودين المحرجين من أنفسهم . لم يكن لدينا أى سبب لكي نكون هنا . كان كل موجود قلقاً ، مضطرباً ، يشعر أنه زائد عن حاجة الآخرين . تلك هى العلاقة الوحيدة التى استطعت ايجادها بين هذه الأشجار ، وهذه الأسوار ، وهذه الأحجار . عبثاً حاولت احصاء أشجار الكستناء ، وتحديد موقعها من التمثال ، ومقارنة ارتفاعها بارتفاع اشجار الجميز . كانت كل شجرة تفلت من العلاقات التى حاولت أن أحبسها فيها ، وتنعزل ، وتفيض . كنت أشعر بطابع هذه العلاقات ... التعسفى : لم تعد لها سيطرة على الأشياء . زائدة هى ، شجرة الكستناء ، هنا ، أمامى ، ناحية اليسار ، زائد هو ، تمثال ((فيليدا)) ..

وأنا الضعيف ، الذابل ، البذىء ، الذى يقلب افكاراً كئيبة ، أنا كنت أيضاً زائداً عن الحاجة . لم اشعر بذلك ، لحسن الحظ ، بل فهمته ، لكنى كنت غير مرتاح لأننى كنت أخشى أن اشعر به ... حلمت بمحو نفسى محواً مبهماً ، لاعدم على الأقل واحدة من صور الوجود الزائدة عن الحاجة . ولو أننى فعلت ، لكان موتى زائداً عن الحاجة ، ولزادت جثتى عن الحاجة ، وكذا دمى على الحصى وبين النبات ، فى أعماق هذه الحديقة الباسمة . ولو

أننى فعلت ، لكان اللحم المنخور زائداً عن الحاجة فى الأرض التى تتلقاه ، ولكانت عظامى المقشرة النظيفة كالأسنان زائدة عن الحاجة هى أيضاً : كنت زائداً عن الحاجة الى الأبد » .

كتب سارتر ، بعد **الغثيان** ، مجموعة من القصص القصيرة بعنوان **الجدار Le Mur** (١٩٣٩) صور فيها الاغتراب الذهنى ، والشذوذ الجنسى ، وسوء النية ، ... الخ ، ولربما كانت هذه القصص من أحسن ماكتب سارتر ، لكنها لا تأتى بجديد يذكر بالنسبة **للغثيان** .

• وبعد **الجدار** ، ظل سارتر يفكر فى الأشكال الروائية واستخدامها ووضع نظرية لها كما رأينا. بعد مأساة الانسان المنبوذ اللااجتماعى ، فكر فى رواية المشاركة التاريخية . وكانت تجربة الحرب حاسمة فى هذا الصدد . ستصور هذه الرواية دائماً حرية ما ، لكنها حرية ترتبط بالمسئولية التاريخية ، لا الميتافيزيقا . ولسوف يلي تكنيك اليوميات التى يكتبها فرد منعزل تكنيك آخر : رواية جماعية تبعث الحياة فى وعى شخصيات متعددة .

حاول سارتر ان يطبق نظريته فى الرواية فى مجموعته **سبل الحرية** ، حيث قدم لنا أيضاً مثالاً لنظريته الفلسفية وما ينبغي أن يكون عليه التزام الأديب .

فى **سن الرشد** L'âge de raison (١٩٤٥) ، تكتشف الحياة مجموعة من المراهقين ، والبالغين الذين جرفتهم دوامة الحرب . زمانهم يثقل عليهم ، رغم أنفهم . ومع هذا ، عليهم أن يجدوا حلاً لبعض المشاكل الشخصية البحتة . ونراهم يتوصلون الى ذلك بصعوبة بالغة ، مارين بكل مايمكن أن يرتكبه الشباب من أخطاء . حتى « ماتيو » الذى يكبر المجموعة سناً ، يطرح أسئلة تثير الدهشة ، يتساءل فى وقت ما على سبيل المثال : هل يجوز ـ من الناحية الاخلاقية ـ له أن يحث عشيقته على اجهاض نفسها أم لا ؟ كما لا تتوصل واحدة من هذه الشخصيات الى طرح قضايا كنا ننتظرها ، ولا تعى حقاً المسئوليات الملقاة على عاتقها . ومما لاشك فيه أن سارتر الفيلسوف أراد أن يصور لنا هنا الواناً من الوعى المغترب الذى لم يوقظه شىء بعد .

فى **المهلة** (١٩٤٥) Le Sursis ، يتطلع سارتر الى آفاق أوسع وأرحب ، مستخدماً بعض الأساليب الثورية فى التكوين . فلقد أراد أن يعطى لنا صورة كلية للعالم الذى يستعد للحرب ، خلال فترة الهدوء التى تلت اتفاقات ميونيخ . ولجأ لهذا الغرض الى بعض الوسائل التى سبق أن استخدمها دوس باسوس : الخلط بين الأزمنة والأمكنة ، وقوع الأحداث الجماعية والأحداث الفردية فى وقت واحد ، ادخال الشخصيات التاريخية فى الرواية ، مزج الأحداث الواقعية بالخيال . الا أن كل هذا لا يحرك فى القارىء سوى احساس ذهنى بحت ، ولا تستوقفه شخصية بعينها . أما الأحداث والتعليق عليها ، فلقد سبق أن عرفها الناس من الجرائد . ومن ثم نتساءل : أو لم يرد المؤلف أن يبين بالذات أن الحياة الفردية أخلت السبيل للحياة الجماعية ، خلال هذه الفترة الدرامية ؟

فى **اليأس** (١٩٤٩) La Mort dans l'âme ، نلتقى ثانية بماتيو ، بطل **سن الرشد** ، بعد أن جند ، وأصبح محارباً ، رغم معتقداته الأخلاقية والسياسية . فهو يحارب ، ولا يحب الحرب . ومع ذلك ، لايكتفى بأن يكون آلة تخضع للنظام ، بل يعد لكل فعل من أفعاله عدته ، ويفكر فيه طويلاً . كل هذا لكى يدرك أن الحرب التى يشترك فيها « حرب زائفة » ، وأنه هو نفسه تمثال جندى . وينهار كل شىء قبل أن يجد متسعاً من الوقت يؤمن خلاله بما يفعله . وها هنا ، يلوح شبح الهزيمة .

ظهرت فى **الغثيان** كلمة سيطرت على مؤلفات سارتر فيما بعد : الحرية . يمكن أن نقول ، بهذه المناسبة ، ان هذه المؤلفات تبدأ عند **الغثيان** وتنتهى عند **سبل الحرية** ، مارة **بالذباب** Les Mouches . يكفى أن نجتاز مرحلة **الغثيان لكى نكتشف سبل الحرية . واذا كان الانسان بلا أساس ، فذلك لأنه أساس نفسه ؛ واذا كان لايجد شيئاً خارجياً يعطيه قيمته، فذلك لأنه قيمة نفسه . واذا كان كل شىء قد تخلى عنه ، فذلك لأنه حر . واذ يجد الانسان نفسه أمام هوة حريته ، سينتابه دوار قلق . لكن عن هذه الحرية ، ينشأ معنى حياته . الحرية : تلك هى الكلمة الخصبة التى تمكننا من مواجهة العالم ومواجهة مصيرنا . يكفى أن نعكس الآية ، وسنرى عندئذ أن ((الحياة تبدأ من الضفة الاخرى لليأس))** ، كما يقول سارتر فى مسرحية **الذباب** .

وفعلاً ، يصرح ماتيو ، بطل **سبل الحرية** ، بأنه قد قرر ان يحمل مسئولية الوجود على عاتقه . تحيا كل شخصية فى هذه الرواية تجربة حريتها ، وتبدو كأنها تتحرك باستمرار نحو مستقبل لا يمكن التنبؤ به . وجدير بالملاحظة أن ما من شىء يثقل على أبطال سارتر ، أو يجبرهم على أن يكونوا هذا بدلاً من ذلك : لا الأوامر الدينية ، ولا تعاليم الأخلاق ، ولا ماضيهم ، ولا أهواؤهم ، ولا فكرتهم عن انفسهم ولا وضعهم الاجتماعى . صحيح أنهم أكثر من كائنات مجردة تسبح فى الفضاء . فهم يرتبطون بواقع تاريخي أو نفسى ، أو ثقافى ، معين . لكن موقفهم أبعد مايكون عن الحتمية . بل هو مجال للاختيار الحر . على شخصيات سارتر أن تختار نفسها فى كل لحظة ، لأنها مسئولة عن نفسها . عدم الالتزام يعنى الاختيار . والالتزام يعنى اعادة النظر فى الاختيار ، كل لحظة .

فى الواقع ، أن يتردد الانسان أو يلتزم يعنى انه حر ؛ ولا تختص الحرية بشكل استثنائى للفعل بل هى النسيج الذى يتكون منه الوجود ذاته . هذا هو الموقف الذى يقترحه سارتر ، ومؤداه : تحويل الهزيمة الى نصر . ونظراً لأن الانسان كائن لا جوهر له فانه ، يحظى بحرية الوجود دائماً . واذا استوفى هذا الشرط ، تكشفت له قيم الحياة الاصيلة : المسئولية ، الاختيار ، الخ . . .

ملحوظة أخيرة : ربما كان اشمئزاز شخصيات سارتر وخاصة عجزها عن الرضا بظروف الحياة البيولوجية أول ما يلفت النظر فى رواياته . ويبلغ الاشمئزاز من الجسد ، مثلاً ، ذروته فى الجنس . فى **الغثيان** يبدو العالم قبيحاً لامعقولا من خلال بعض الرموز الجنسية . وللحب عند سارتر رائحة الفضلات دائماً . نجد فى **المهلة** مشهداً خارقاً للعادة يصور فيه المؤلف بعض العجزة الممددين الذين يتبادلون كلمات الحب والحنان فى اللحظة التى يقضون فيها حاجتهم ، كل أمام الآخر ، فى احدى عربات السكك الحديدية . ويرى جايتون بيكون G. Picon أن هذا المشهد مشهد مروع اليم ، وقمة من قمم هذه الرواية ، ولربما كان من اقوى المشاهد التى صورتها الرواية العالمية المعاصرة :

« تأوه شخص بهدوء ، تحت الشمس ؛ كان أحد المرضى الممددين بالقرب من الباب . نهضت الممرضة واتجهت اليه ، متخطية الأجساد . رفع شارل ذراعه الايسر وأدار مرآته بسرعة ؛ التقطت المرآة الممرضة فجأة ؛ كانت منحنية فوق صبى بدين احمر الوجنتين ، مفرطح الاذنين يبدو فى عجلة من أمره . نهضت الممرضة ، وعادت الى مكانها ورآها شارل تفتش فى حقيبتها . ثم واجهتهم ، ممسكة بمبولة بين أصابعها وسألت بصوت عال :

« هل من رغبة لأحدكم ؟ اذا كان لأحدكم رغبة ، فيستحسن أن يقول أثناء توقفنا ، هذا أريح . لا تمنعوا أنفسكم . لا داعي لأن يخجل بعضكم من البعض الآخر . لاوجود هنا لرجال أو نساء ، لاوجود الا لاناس مرضى » .

مرت عليهم بنظراتها الصارمة ، ولم يجب أحد . استولى الصبي البدين على المبولة بنهم وأخفاها تحت غطائه . ضغط شارل بقوة على يد صديقته . كان يكفي أن يرفع صوته ويقول : « انا ، انا لي رغبة في التبول » ؛ مالت المرضة ، وأخذت المبولة ورفعتها . كانت تلمع في الشمس ، يملأها ماء جميل أصفر يرغي . اقتربت المرضة من الباب ، واطلت منه . رأى شارل ظلها على الحاجز ، رآها ترفع ذراعها ، بارزة فوق مستطيل من النور . أمالت المرضة المبولة ، وانفلت منها ظل سائل متلألىء .

قال صوت خفيض : « سيدتي » .

قالت المرضة : « آه ، أخيراً قررت . أنا قادمة » .

سيسلمون الواحد بعد الآخر . ستقاوم النساء مدة أطول من الرجال . ولسوف يشيع هؤلاء رائحة نتنة بالقرب من جاراتهم . هل يجرؤون على الكلام معهن بعد ذلك ؟ «الأنذال»، قالها شارل لنفسه ، وحدثت جلبة عند مستوى الأرض . ارتفعت النداءات الهامسة الخجلة من كافة الأركان . وتعرف على صوت بعض النساء .

قالت المرضة : «انتظروا ! كل بدوره!» .

« لا وجود الا لاناس مرضى » . يظنون أن كل شيء مباح لهم لأنهم مرضى ، لا رجال ولا نساء ، بل مرضى . كان متألماً ، لكنه كان فخوراً بألمه ؛ لن اسلم : أنا رجل . كانت المرضة تذهب من الواحد الى الآخر وتسمع قرقعة حذائها على الألواح . وامتلأت العربة برائحة قوية . وقال وهو يتلوى من الالم :« لن اسلم » .

قال الصوت الأشقر : « سيدتي » .

ظن انه أخطأ السمع ، لكن الصوت ردد في خجل كأنه يغني :

« سيدتي ، سيدتي ! هنا » .

قالت المرضة : « ها أنذا » .

التوت اليد النحيلة الدافئة في يد شارل وأفلتت منها . وسمع شارل قرقعة حذاء . كانت المرضة فوقهم ، انها صارمة ، ضخمة ، ملاك .

قال الصوت متوسلاً : « **التفت** » . وهمس ثانية : « التفت » .

أدار راسه وود أن يصم اذنيه ويضغط على انفه . وغاصت المرضة ، كأنها سرب هائل من الطيور السوداء ، واظلمت مرآته . قال لنفسه : « انها مريضة » ، لا بد أنها نزعت فراءها ؛ طفت الرائحة على كل شيء لحظة ، و ... ملأت خياشيمه . انها مريضة ، انها مريضة . كان الجلد الأملس الجميل مشدوداً على فقرات سائلة ، على أمعاء متقيحة . وتردد،

موزعاً بين الاشمئزاز والرغبة الدنسة . وفجأةاقفل أمعاءه كقبضة اليد ، وفقد الاحساس بجسده . انها مريضة . كانت كل الرغبات قد زالت . وشعر أنه نظيف جاف ، كما لو كان قد استرد صحته . مريضة . قال بنبرةحب : « قاومت ما أمكنها ذلك » . . . نهضت المرضة ، ونادتها أصوات عديدة تعالت من الطرف الآخر للعربة . لن يناديها . كان يحلق فوق الأرض ، فوقهم ببضع بوصات . لم يك شيئاً . لم يك طفلاً رضيعاً . قال : « لم تتمكن من المقاومة » ، بلهجة حنان جعلت عينيه تدمعان . وكفت هي عن الكلام . لم تجرؤ على الكلام معه . انها خجلة . قال بنبرة حب : « سأحميها » . قف . وقف ، ومال عليها . وتأمل وجهها الجميل الحائر . كانت تلهث قليلاً في الظل . ومد يده ، وتحسس الفراء ، وتقلص الجسد الشاب . لكن شارل القى بيدواستولى عليها . قاومت اليد ، فجذبها الى جواره ، وضغط عليها بكل قواه ؛ مريضة . وكان ها هنا ، صلباً ، جافاً ، حراً . . . سيحميها . .

واذا كان ماتيوفي **سبيل الحرية** يود أن تجهض عشيقته نفسها ، فهو لا يفعل ذلك لأنه يريد ان يظل حراً فحسب ، بل لأنه يمقت الجنس ، ومقت الجنس معناه مقت الحياة . وفي مقام آخر ، عبر سارتر عن هذا الاشمئزاز عندما تخيل شخصيات كثيرة مصابة بالشذوذ الجنسي . قد يتبادر الى الأذهان أنه يصور لنا هذا العالم الدنس لذاته ، لكن ذلك خطأ لان الدنس عنده لا يكتسب معناه الا اذا صحبه الحنين الملح الى البراءة والطهر .

لاتجذبنا الى روايات سارتر احداثها العادية ، ولا شخصياتها التي يصعب التمييز بينها ، ولا اسلوبها المحايد ، ولا معناها النظري الذي نستخلصه بعد القراءة . انما ترجع عظمة سارتر ككاتب روائي الى أن لديه عالماً يكشف لنا عنه ، عالم خاص به ، يسيطر علينا وسرعان ما نتعرف عليه ، عالم « يشرب الانسان فيه نفسه بلا عطش » ، عالم أبواب الخروج فيه مغلقة وكل شيء فيه زائد عن الحاجة ، والطبيعة فيه كتلة يستحيل التحاور معها ــ شمس كئيبة ، بحر « بارد أسود » . . . الخ ــ عالم انقطعت صلته بالعالم الخارجي ، وأصبح أسير حدوده الانسانية الضيقة (٢) . لكن ، لا بد من مخرج . وهل كان يكتب سارتر لولا تأكده من اكتشافه ؟ لا يمكن ان يكون هذا المخرج الحلم او الأمل في شيء كامن وراء المصير الانساني ، ولا يمكن أن يكون المأساة ، لأن التمرد ، والصرخة اليائسة لا فاعلية لهما . . . انه الحرية . الا أن سارتر لا يحيا الحرية في عالمه الروائي كما يعيشها في فكره . فهو يظن أن ابطاله احرار ، ويظن هؤلاء الأبطال بدورهم أنهم كذلك ، لكننا لا نشعر أن حريتهم تحررهم حقاً ، اذا جاز القول ؛ لقد اجمع النقاد على ان محاولة سارتر الروائية انتهت بالهزيمة . ومع ذلك ، تفوق قيمتها قيمة محاولات كثيرة ناجحة . فهي تشهد حقاً ، بالرغم من طابعها التعليمي ، على مسار المثقفين الفرنسيين ــ ذهنياً كان أم أخلاقياً ــ في فترة ما من تاريخهم . ولربما احس سارتر نفسه بفشل محاولته ، فابتعد عن الرواية نهائياً ، واتجه الى المسرح ، ليلتقي لقاء مباشراً فعالاً مع أكبر جمهور ممكن .

★ ★ ★

---

(٢) كثيراً ما يكون هذا العالم حجرة مغلقة لا تنفتح على الخارج ، ولا تدخل فيها نسمة هواء ويثقل عليها جو كئيب خانق . حجرة بيير في القصة القصيرة المسماة الحجرة مغلقة النوافذ تضيئها المصابيح الكهربائية دائماً . وحجرة مارسيل تشبه جوف القوقعة . هذا وترمز فكرة الاسر الملحة الى انفصال الانسان عن العالم .

ظهرت **الغريب** L'Etranger عام ١٩٤٢ ، قبل« **اسطورة سيزيف** Le Mythe de Sisyphe » ـ وهى تعليق ايديولوجيعلى فلسفة العبث أو اللامعقول ـ بقليل،وحاول كاتبها البير كامى أن يجعل منها مثالاً يدلل به على فلسفة العبث l'absurde لذا ، لاينبغي أن ننظر اليها على أنها مجرد رواية، وعلينا ، لكى نتذوقها ، أن نبحث وراء الصورعن الفكرة التى تثيرها .

الغريب ، ظاهرياً حكاية كسائر الحكايات فيها شخصيات واحداث ، ولها اطار محـدد : **مورسو** موظف صغير فى مدينة الجزائر ، يحيـاحياة تافهة أمام عيني القارىء ؛ يراه هذا الأخير وهو يدفن امه ، ويقيم علاقة عاطفية مع مارى ،ويصادق أحد الأشخاص . . . ثم تأتى المأسـاة : يقتل مورسو عربياً ، ويحكم عليه بالاعدام . انهاحكاية بسيطة اذن ،لكن عالم العبث يتلخص فيها.

فى**اسطورة سيزيف** ، اكتشف كامى فجأةرتابة الأيام التى تسير آلياً على وتيرة واحدة . **والغريب** تعبير بالصور عن هذه الحياة الآليـة .هاهو ذا يوم من أيام الآحاد كما يعيشه **مورسو** . ولنلاحظ أنه اليوم التالى لليوم الذى دفن فيهامـه :

« كانتمارىقد ذهبتعندما استيقظت.كانت قد قالت لى انها ذاهبة الى عمتها . وادركت أن اليوم الأحد ، وتضايقت لذلك :لا احب يوم الأحد . عندئذ تقلبت فى فراشى ، وبحثت فى الوسـادة عن رائحة الملح المتخلفة عنشعر مارى . ونمت حتى العاشرة . دخنت بعد ذلك بعض السجائر ، وانا نائم ، حـتىالثانية عشرة . لم ارغب فى تناول الغداء عند سيلستكعادتي.ولو انىفعلتلسألونيأسئلة،طبعاً ، وأنا لا احب ذلك . قليت بيضاً وأكلته بدون خبز ؛ لم يكن عندى خبز وكنت لا اريدالذهاب لشراء شىء منه .

بعد الغداء ، شعرت قليلاً بالملل ، وهمتعلى وجهى فى الشقة . كانت الشقة مريحـة عندما كانت امى هنا . أما الآن ، فهى كبيرةبالنسبة لى . اضطررت أن انقل مائدة حجرة الطعام الى غرفتي . ولا أعيش الآن الا فى تلكالغرفة ، بين الكراسى القش الغائرة،والدولاب ذى المرآة المصفرة ، والسرير النحاس . أماالباقي ، فمهجور . بعد ذلك بقليل ، أخذت جريدةقديمة وقرأتها لكيأفعل شيئاً ،وقصصتمنها اعلاناً عنأملاح«كروشن» الصقته فىكراسة قديمة أضع فيها الأشياء التي استلطفتها فىالجرائد. غسلت يدى أيضاً.وفى النهاية، اطللت من الشرفة . . . (يرى مورسو شابين ذاهبـينالى دار السينما الواقعة وسط المدينة) .بعد مرورهما ، خلا الشارع شيئاً فشيئاً ، مع أنالعرض قد بدأ على ما أظن . لم يبق فى الشارع الا أصحاب المحال والقطط . كانت السماءصافية ، خالية من البريق فوق الأشجار التي تحد الشـارع من الجانبين . وعلى الرصيـفالمواجه لى . أخرج بائـع السـجائر كرسياً وجلس عليه . كانت عربات الترام مزدحمـةمنذ قليل . أما الآن فهي خالية تقريباً . فى المقهى الصغير المسـمى « Chez Pierrot »الواقع الى جـوار دكان السـجائر ، يكنس الجرسون نشارة القاعة الخالية . كان اليوميوم أحد حقاً .

. . . دخنـت سيجارتـين . ودخلـتوأخذتقطعة من الشيكولاتة،وعدت لآكلها امام النافذة . بعد ذلك بقليل ، غامت السماء ،وظننت أن عاصفة صيفية وشيكة الانطلاق . لكن الغيوم تبددت شيئاً فشيئاً . الا أن مرورالسحب كان قد خلف فى الشارع وعداً بالمطر زاد من ظلمته ؛ تأملت السماء فترة طويلة .

... (الآن سجى الليل) اضيئت مصابيح الشارع فجأة ، وشحبت اولى النجوم الصاعدة فى الليل . أحسست أن عينى قد تعبتا من كثرة النظر الى الأرصفة وما تحمله من بشر واضواء . كان البلاط اللزج يلمع تحت ضوء المصابيح ، والترام ينعكس على فترات منتظمة على شعر لامع ، أو ابتسامة ، أو سوار فضى. بعد ذلك بقليل ، عندما قل مرور الترام ، واسودّ الليل فوق الأشجار والمصابيح ، خلا الحى بطريقة غير محسوسة ، حتى عبر أول قط الشارع الخالى مرة اخرى . رأيت عندئذ أن لابد من العشاء ... فذهبت لشراء شىء من الخبز والمكرونة . وطهوت طعامى وأكلته وانا واقف . اردت أن ادخن أيضاً سيجارة أمام النافذة . لكن الهواء كان بارداً الى حد ما . فاغلقت النافذة ، ورأيت وأنا عائد ، فى المرآة ، جزءاً من المائدة تجاورت عليه قطع من الخبز ومصباحى . قلت : ها هوذا يوم من أيام الآحاد قد مر ، ووالدتى قد دفنت ، ولسوف أعود الى عملى ، وأن ما من شىء قد تغير ... » .

هكذا نرى أن وعى مورسو وعى سلبى ، ضجر ، متعب ، وأن أحاسيسه أولية بسيطة : شرب ، أكل ، نوم ، تدخين . ان وعيه لا يعرف الحب ، أو الندم ، أو الفرح ، وهو لا يهتز ، حتى امام اكثر الأحداث اثارة للانفعالات . لايخرج مورسو عن فتوره ، لا أمام موت امه ، ولا أمام حب مارى . حياته حياة خالية من المعنى – تلك هى قيمتها الأساسية ... لا تتقدم نحو هدف بعينه ، ولا تنتظم حول فكرة بعينها ، بل تسير سيراً آلياً أعمى . ونسيجها تكرار ابدى لبعض الحركات ، وبعض الأفكار التافهة ، وبعض الأحاسيس البدائية . وهكذا يصطدم القارىء بالمصير الانسانى ، بدلاً من أن يجد فى الرواية العزاء والسلوى ، والسبيل الى الهرب من الواقع . ولربما شعر بالاشمئزاز ، لكنه اشمئزاز طيب ، يدفع الوعى الى التحرر .

يخضع مورسو للظروف وتسلسلها ، فيقتل على الشاطىء عربياً لا يعرفه . لقد جاءت جريمته تلك نتيجة لأحداث عارضة – لقاؤه مع صديقه ريمون – ولبعض الأحاسيس التى استسلم لها فى سلبية :

« سرت طويلاً . كنت أرى من بعيد كتلة الصخرة القاتمة الصغيرة ، يحيط بها تراب البحر ، وهالة من النور تخطف الأبصار. كنت افكر فى النبع المنعش وراء الصخرة . كنت اريد العثور مرة اخرى على خرير مائه ، والهرب من الشمس ، والجهد ، وبكاء المرأة . اريد ، أخيراً ، ان أجد الظل والراحة ثانية . لكن ، عندما اقتربت ، رأيت أن الشخص الذى تشاجر معه ريمون قد عاد .

كان بمفرده . كان يرقد على ظهره ، ويداه تحت قفاه ، وجبهته فى ظل الصخرة وجسده كله فى الشمس ، و « بزته » تدخن فى الحر . فوجئت قليلاً . فالقصة انتهت بالنسبة لى ، وجئت الى هنا دون ان افكر فيها . وحالما رآنى ، نهض قليلاً ووضع يده فى جيبه . وامسكت انا ، طبعاً ، بمسدس ريمون تحت سترتى . عندئذ ، مال الى الوراء من جديد ، لكنه لم يخرج يده من جيبه . كنت على بعد عشرة أمتار تقريباً منه . كنت احدس ، من آن لآخر ، نظرته بين جفنيه المغلقين . لكن ، كثيراً ما كانت صورته تتراقص أمام عينى فى الهواء الملتهب . كان صوت الأمواج أكثر خمولاً وأكثر هدوءاً مما كان ساعة الظهيرة . كانت ذات الشمس ، كان ذات الضوء على ذات الرمال الممتدة هنا . كان النهار قد توقف عن التقدم من ساعتين ، أو رسا من ساعتين فى محيط من المعدن الهادر . ومرت فى الافق ،

مركب بخارية صغيرة ، وأحدثت نقطتهاالسوداء على حافة نظرتى لأننى ظللت انظر الى العربى .

ظننت أن ماعليّ الا أن التفت قليلاً حتىينتهى الأمر . لكن الشاطىء النابض بحرارة الشمس كان يركض ورائى . خطوات ، بضعخطوات نحو النبع . ولم يتحرك الرجل . كان لا يزال بعيداً ، بالرغم من كل هذا ، كان يبدووكأنه يضحك ، ربما بسبب الظلال المتجمعة على وجهه . انتظرت . ووصل لهب الشمسالى وجنتى ، واحسست بقطرات العرق تتجمع فوق حاجبى . كانت ذات الشمسالتى أطلت يوم أن دفنت والدتى ؛ كان جبينى يؤلمنى ، تماماً كما كان فى ذلك اليوم ، كانتعروقه كلها تدق فى آن واحد تحت الجلد . وبسبب هذا اللهب الذى لم احتمله ، تحركتالى الأمام . كنت أعلم انها حماقة ، واننى لن أهرب من الشمس بخطوى خطوة واحدة . لكنى خطوتها ، خطوة واحدة الى الأمام . وهذه المرة اخرج العربى سكينه ، وقدمها لى فى ضوءالشمس ، دون أن ينهض . تدفق النور على الصلب ، وبدا وكأنه سلاح طويل براق أصابنىفى جبينى . وفى نفس اللحظة ، سال العرق المتجمع فوقحاجبى دفعة واحدة على الجفنين،وغطاهما بغلالة دافئة كثيفة . عميت عيناى وراء هذا الستار ، ستار من الدمع والملح . لم أعد أشعر الا بصنج الشمس على جبينى ، والسيف اللامع المنبثقمن السكين التي لا تزالأمامى . نخر هذا السيف الخارق رموشي ، ونبش عينى المتألمتين.عندئذ ، غاب كل شىء، وجاء البحر بأنفاس ثقيلة ملتهبة . خيل اليّ أن السماء تفتح على مصراعيها لتمطر ناراً . توتر كيانى كله . وضغطت يدى على المسدس. انطلق العيار ، ولمست بطن المسدس الناعمة . وهنا ، بدأ كل شىء ، فى ضجيج جاف يصم الآذان . نفضت العرق والشمس . وفهمتأننى كنت سبباً فى اختلال توازن النهار والصمت الاستثنائى الذى خيم على شاطىءسعدت عليه . عندئذ أطلقت النار اربع مرات اخرى على جسد بلا حراك ، وكان الرصاصينغرس فيه دون أن يبدو من الأمر شىء . وكانت الرصاصات الأربع دقات سريعة دققتهاعلى باب الشقاء » .

هكذا أطلق مورسو الرصاص ، ومثل امامقضاته ، وهم رجال من أصحاب المبادىء قرروا الحكم على هذا « الغريب » الذى يجهل القيمالتقليدية ،ونسبوا اليه جريمة أساسية فىنظرهم: ليست لديه أية فكرة عن حب الام. وعندما سألهمحاميه : « هل كنت تحب والدتك ؟ » ، لم يجد شيئاً يقوله سوى هذه الكلمات :

« لاشك أننى كنت احب امى . لكن هذالا يعنى شيئاً . فكل المخلوقات الطبيعية تتمنى موت من تحب ، بقدر قد يكثر أو يقل » . وهنا ،قاطعه المحامى وبدا عليه الارتباك .

ولا تكتفى **الغريب** بتصوير الحياة اليوميةتصويراً سينمائياً ، بل تعبر أيضاً عن المجتمع الغيور على المبادىء المتفق عليها ، و « الغريب »الذى لا يخضع لقواعد اللعبة ولا يقبلها . ومورسو انسان غير عادى ، فعلاً ، مادام قد نفض عنهالأكاذيب والآراء المسبقة . لكنه ليس بعد ذلك « **الانسان المتمرد** L'Homme révolté » الذىتحدث عنه كامى فى كتاب لاحق ، لأنه لم يكتشف القيم الحية حقاً . انه مخلوق وحشى ،عراه المؤلف ، وكشف عن بؤسه ، وجعل منه رمزاً للكشف عن الحقيقة . ولكل هذه الأسبابمجتمعة ، يحقد عليه قضاته . وعندما يشعرون انه يهددهم ، يتهمونه دفاعاً عن انفسهم ؛ ويشعرون بالخطر بالقدر الذى يشعرون به ان

القيم الانسانية الحقة وشيكة الانطلاق . فهم يرون أن مورسو مجرد من الشعور ، ومع ذلك ، له أصدقاء أوفياء ؛ ولا يعرف الحب ، ومع ذلك تحبه امرأة ؛ وغريب على العالم ، ومع ذلك يقدم له العالم باستمرار ايقاعه العظيم الهادىء . أحس اعداؤه بهذه الحياة الحية الوشيكة ، فادركوا أن عليهم لا أن يدافعوا عن مبادئهم فحسب ، بل وأن يرفضوا القيم الحية أيضاً . من الأفضل ان يختاروا جفاف المبادىء و ... الأمان . ومن ثم يصدرون حكمهم باعدام مورسو .

الغريب رواية عبثية اذن ، لكنها لا تظل كذلك حتى النهاية . ذلك أن مورسو يفيق يوماً من نومه اليومي الثقيل وتتفجر ثورته . وفي هذه النقطة من الرواية ، نلمس ثلاث « تيمات » رئيسية : الأمل ، والتمرد ، وحب الحياة .

الأمل شعور يستهوي الانسان الضعيف امام الموت . لذا ، تساءل مورسو ، عندما أحس انه أصبح أسير الحركة الآلية التي ستنقله حتماً من حكم الاعدام الى المقصلة : هل يهرب ، هل يقفز من فوق السور ، هل يغير القانون ؟ عندئذ تشن القوى المعادية آخر هجماتها ، متمثلة في قسيس السجن الذى يأتي الى مورسو بالأمل الديني ، يتمرد مورسو ، ويأخذ تمرده شكل سيل من الشتائم ، يجر معه رؤيا مفاجئة لتلك الحقيقة الرهيبة التي سبق ان كشفت عنها **اسطورة سيزيف** : الموت هو اليقين الوحيد . وفي نفس اللحظة ، يتخلص وعيه من أغلاله ، ويرفض مورسو الموت في الوقت الذى يفرض فيه عليه الموت نفسه . ويرى ببصيرة حادة عبث عالم البشر الزائل لأنه لم يعد جزءاً منه . وبالتالي يتمكن من الحكم على حياته وتبريرها في آن واحد . لقد ألقى الموت ضوءاً جديداً على الأمر ، فتساوى كل شيء ، وادرك مورسو انه لم يكن مذنباً عندما مثل أمام قضاته . الانسان اللامعقول انسان برىء :

« ... عندئذ ، انفجر فيّ شيء ، لا أدرى لماذا . واخذت أصرخ بملء فمي وسببته ، وطلبت منه الا يصلي (القس) . كنت قد امسكت بخناقه ، وصببت عليه كل ما في اعماق قلبي في طفرات امتزج فيها الفرح بالغضب . كانت تبدو عليه علامات اليقين أليس كذلك ؟ ومع ذلك ، لا يساوي يقينه شعرة من شعر امرأة . لم يكن متأكداً حتى من أنه على قيد الحياة ، مادامت حياته اقرب الى الموت . أما انا ، فكنت أبدو كما لو كانت يداي فارغتين . لكنى كنت واثقاً من نفسي ، واثقاً من كل شيء ، واثقاً أكثر منه ، واثقاً من حياتي ومن ذلك الموت القادم . نعم ، لم يكن لدى الا هذا . لكنني امسكت بهذه الحقيقة ، على الأقل ، بالقدر الذى أمسكت بي به . كنت دائماً على حق ، وما زلت . عشت بهذه الطريقة ، وكان بوسعي أن أعيش بطريقة اخرى . لم افعل هذا الشيء ، بينما فعلت ذاك . ثم ماذا ؟ خيل اليّ أنني انتظرت دائماً هذه الدقيقة وهذا الفجر الصغير الذى سأبرأ فيه . ما من شيء ، ما من شيء كان له أهمية ، وكنت أعلم تماماً لماذا . وهو أيضاً يعرف لماذا . وتصاعدت ، من أعماق مستقبلي ، طوال هذه الحياة العابثة التي عشتها ، انفاس مبهمة ، عبر سنوات لم تأت بعد ، كانت هذه الأنفاس تسوي عند مرورها كل ما عرض على خلال السنوات التي عشتها . فيم يهمني موت الآخرين وحب الام ، والحيوات التي تختار ، والمصائر التي تنتخب ، مادام قد اختارني أنا مصير واحد ، واختار معي مليارات من أصحاب الامتيازات الذين قالوا مثل القس انهم اخوة لي . هل فهم اذن ؟ الجميع أصحاب امتيازات . لم يكن هناك سوى أصحاب الامتيازات . قد يصدر الحكم على الآخرين أيضاً ، ذات يوم . لقد صدر الحكم عليه أيضاً . ما الأهمية اذا اتهم ، واعدم لعدم بكائه اثناء جنازة امه ؟ هل فهم اذن ، هذا المحكوم عليه ... واختنقت اذ صرخت وقلت له كل هذا ... » .

ومكافأة لمورسو على استيقاظ وعيه ، يقدم العالم اليه : عالم المستقبل ، وعالم الماضي . ويشعر « الغريب » أنه على استعداد لأن يعيش كل شيء من جديد :

« اعتقد انني نمت ، لأنني استيقظت بنجوم فوق وجهي . تصاعدت أصوات الريف حتى بلغت زنزانتي ، وانعشت صدغيّ روائح الليل ، والأرض ، والملح . ودخلت في سكينة هذا الصيف النائم الرائعة كأنها المد والجزر » .

هكذا يمر مورسو بالمراحل التي مر بها سيزيف : اختلط أول الأمر بالحركة الآلية العمياء التي تتسم بها الحياة اليومية ، ثم اكتسب حريته ودفض الاستسلام للأمل ، واختار بطريقة غريزية ، أمام الموت ، التمرد لا الانتحار ، ونال ، مكافأة له على ذلك ، حياة غنية مليئة بالأحاسيس والاحساس الرائع باللحظة الراهنة .

تمتد « تيمة » الحياة الآلية التي صادفناها في **الغريب** الى **الطاعون** La Peste (١٩٤٧) ، ثاني روايات كامي الشهيرة . هاهي ذي وهران ، شبيهة بمدينة الجزائر في **الغريب** ، يسكنها اناس يعيشون مثل مورسو حياة آلية تافهة . ما من بريق يلوح في نوم هؤلاء السكان الثقيل ، ما من صدمة أو حدث يهز قلوبهم . ولا همّ لهم سوى التجارة والربح . يراقب هذه الحياة **تارو** ، الانسان الواعي البصير الذي اعتنق فلسفة « العبث » وظل لهذا السبب ، « غريباً » على المدينة . ها هو ذا يتنزه في شوارع المدينة ، حاملا **اسطورة سيزيف** تحت ابطه ، ويدون في مذكرته بعض التفاصيل الخالية من المعنى ـ عربات الترام القذرة ، بعض المشاهد الكوميدية البسيطة كذلك العجوز الذي يقف في شرفة منزله ، ويبصق على القطط بدقة وقوة ـ لكي يظل وعيه يقظاً .

لكن الشر يحل في مدينة وهران متمثلاً في الطاعون ، ويغير ملامحها ، وتتحول الدمى البشرية التي تسكنها الى اناس يتألمون ، وتفسح الحياة الآلية المجال للشر والألم . يسلم البشر لحمهم وقلوبهم للطاعون الذي يضربهم ببساطة . والألم هنا جسماني ومعنوي أيضاً . كان سكان المدينة الموبؤة مثل مورسو تماماً ، نفوساً غافية . لكن وهران اغلقت أبوابها التي دقها الطاعون . وحل عذاب الفرقة : فرقة الزوج عن زوجته ، والأخ عن اخته ، والعاشق عن عشيقته . ها هنا ، يجد المؤلف مادة اخرى غير تعقيد الحياة اليومية الدقيق ، يجد الوان الألم المعنوي ، ودرجاته ، وتمزق قلب الانسان الذي ينتظر ، وانطفاء الحب شيئاً فشيئاً .

وادراك ألم الآخرين يوقظ الحب والتمرد معاً . الحب والتمرد ثمرة الشر المزدوجة ، لكن لا القلب ولا العقل يبرران الشر . الانسان ليس بريئاً ، طبعاً . لكنه يضيف دائماً الى آلام العالم آلاماً اخرى ؛ حتى لو افترضنا زوال الحرب والجرائم يوماً ، حتى لو افترضنا ان الطب والتكنيك يقللان من العبودية ، يبقى موت الأطفال ، الأطفال يموتون ، والله غير موجود . تلك هي صرخة التمرد الأخيرة ، يطلقها دكتور **ريو** أمام جثة أحد الأطفال الذين ماتوا اثر اصابتهم بالطاعون :

« تلوى الطفل من جديد ، كأن شيئاً عضه في معدته ، وصدرت عنه انة خافتة . ظل مجوفاً هكذا ثواني طويلة ، وانتابته رجفة ، كأن جسده النحيل يميل أمام ريح الطاعون العاتية ، ويطقطق اذ تلفحه الحمى بأنفاسها المتكررة وعندما هدأت العاصفة ، تراخى قليلاً ، وبدا أن الحمى تتراجع وتتركه ، لاهثاً ، على شاطىء رطب مسموم الراحة عليه اشبه

بالموت . وعندما بلغت الطفل الموجة الحارقةلثالث مرة ورفعته قليلاً . تقوقع وتراجع الى آخر الفراش خوفاً من اللهب الذى يحرقه ،وحرك رأسه فى جنون ، ملقياً بغطائه . واخذت دمعات كبيرة انبثقت تحت الجفنين الملتهبين ،تسيل على وجهه الرصاصي ؛ وفى نهاية الأزمة خارت قواه ، وتقلصت ساقاه النحيلتانذراعاه اللتان ذاب لحمهما بعد ثمان وأربعين ساعة . واتخذ الطفل فى السرير الخرب وضعمصلوب بشع » .

انحنى **تارو** ، ومسح بيده الثقيلة الوجهالصغير المبلل بالدمع والعرق .

هكذا انبثق التمرد ، تلقائياً ، كأنه الجواب الوحيد العادل على ذلك الشيء البغيض .

نجد ، بين شخصيات **الطاعون** ، قساًمرهوباً ، **الأب بانلوه** ، يمثل ، فى مدينة الطاعون الأمل فى الحياة المستقبلة . يلقى **بانلوه** موعظتين ،تلخص احداهما خط السير بين الوعى بانتصار الايمان والوعى بالايمان اليائس .فىالموعظة الاولى،يصور القس الوباء على انه عقاب الهى وفرصة لايمان البشر . من وجهة النظر هذه ، يصبحالشر مسبباً ويدخل فى نظام الكون والأشياء ، ويصبح شيئاً عقلانياً ذا معنى . الموقف الصحيحالذى يجب ان يتخذه الانسان اذن هو الخضوع والاستسلام ، لا التمرد. هذا ويلقى **بانلوه** موعظتهالثانية بعد ان شهد موت الطفل سالف الذكر ؛ ورآه ؛ عندئذ ، ندرك أن يقينه المجرد قد انهار .صحيح ان فكرة الشر لا زالت تدخل فى النظام ، من وجهة نظره ، أما الشر نفسه فلا ؛ واذ غزاالواقع وعى القس ، حير هذا الأخير ، والقى به فى الجانب المضاد . فانحاز لفكرة عدم خضوعالايمان للعقل اطلاقاً ، وعرف الايمان بانه قبول ما يرفضه العقل قبولاً أعمى . ويموت **بانلوه** بعداصابته بالطاعون ورفضه عون الطب ، يموت يائساً لانه لم يعرف كيف يتمرد . وذلك هوالمعنى الأخير الذى نستخلصه من قصته .

ويطرح كامى فى روايته قضية « الطبيب »من خلال شخصية **دكتور ريو** .. ودكتور ريو طبيب يعالج الأجساد لا الأرواح ، ويهتم بالواقعالمباشر ، بمصير الانسان ، انسان من لحم ودم ، حالياً ، ويرى أن حب الانسان يعنى مداواتهلا انقاذه من أجل حياة مستقبلة مجهولة . ومن ثم ، يختلف عن الأب بانلوه . ان حبه للانسانحب متواضع ينصب على المهام الصغيرة المحسوسة ، ويتمثل فى اداء الفرد لوظيفته اداءاميناً . الطبيب الحقيقى فى نظره ينقل الى مهنته الحقائق التى هضمها : شقاء الانسان ، المصيرالمشترك ، رفض الألم ، والكفاح دوماً من أجل الاقلال منه .

هناك شخصية اخرى ، **تارو** ، سبق أناشرنا اليها ، وتستحق الوقوف عندها لحظة . طالما سمع تارو ــ ابن وكيل النيابة ــ أباه يتراقع،ويطالب برؤوس الأحياء من القوم . لذا تركيبت الاسرة وهو فى السابعة عشرة ووهب حياتهلمحاربة فكرة الاعدام . لكن أى السبل يختار ؟ السياسة أولاً ؛ مادام المجتمع ــ وهو أحد أفرادهـ هو الذى يصدر حكم الاعدام فليحاربه اذن . وبالتالى ، ينضم **تارو** الى حزب يطالب بحمايةكرامة الانسان . لكنه يكتشف أن الوسيلة التى اختارها تناقض الغاية التي يسعى اليها : فهو يبيح القتل لكى يمنع القتل . ويظن أنه طاهر ، بينما انتقلت اليه العدوى الخبيثة.عندئذ ،ينسحب من مجال العمل السياسى و « ليصنع الآخرون التاريخ » . لن يشفيه سوى الفعل الخاص الفردى فى المدينة الموبوءة ، يكوّن **تارو** فرقاً للانقاذ ، ويصبح ممرضاً ، بل يكاد يكون طبيباً .

يقابل الطاعون الـذى يصيب الأجسـادطاعون داخلى يلتصق بالروح ، اسمه : الحقـد والكذب ، والغرور ، الخ ... يحمله كل انسانفى نفسه ، ولا ينجو منه احد فى العالم ونقـل للقارىء هنا اعتراف تارو الذى تناول كامـىمن خلاله هذه النقطة :

« هـل رايت ابداً رجـلاً يقتـل رمياًبالرصاص ؟ لا ، طبعاً . لأن ذلك يتم عادة بناء على دعوة ، والجمهور يُختار سلفاً . والنتيجةأنك ظللت عند مرحلة الصور والكتب . عصابة وعمود ، ومن بعيد ، بعض الجنود . لكن ،لا ، هل تعلم ان طاقم الرماة يقف على بعـد متر ونصف من المحكوم عليه ؟ هل تعلم أنالرماة يركزون على منطقة القلب ، وهم واقفون على هذه المسافة القصيرة ، وأن رصاصاتهمالكبيرة تخلف فيه جرحاً قد يتسع لقبضـة اليد ؟ لا ، لا تعلم ذلك ، لان الحديث لا يدورحول هذه التفاصيل . نوم البشر شيء مقدس اكثر من الحياة ، فى نظر المصابين بالطاعون . ولا ينبغىالحيلولة دون نوم الناس الطيبين... والا كانت قلة ذوق ، والذوق يعنى عـدمالاصرار ، ويعلم الكل ذلك . لكننى لم انم نوماً هادئاً منذ ذلك الحين ، وظلت قلة الذوق فىحلقى ، وواصلت الاصرار ، أى التفكـير فى الأمـر .

عندئذ ، فهمت أننى ظللتمصاباً بالطاعونطوال هذه السنوات التى اعتقدت خلالها أننى اكافح الطاعون بكـل جوارحى . وعلمـت ،بالذات ، اننى وافقت ، بطريقة غير مباشرة ، على موت آلاف البشر ، بل تسببت فى موتهم عندما اعتقدت أن الأفعال والمبادىء التي أدت اليه حتماً افعال ومبادىء حسنة . لم يتحرجالآخرون للأمر ، فيما يبدو ، على الأقل ، لم يتحدثوا عنه تلقائياً ، أبداً . أما أنا ، فظـلحلقى مخنوقاً . كنت معهم ، ومع ذلك كنت وحدى . كانوا يقولون لى عندما اعبِّر عـنمخاوفى ، ان علىَّ بالتفكير فى الموضوع موضع البحث، ويقدمون لى أسبابا غالباً ما كانتمثيرة ليحملونى على قبول مالم أتوصل الى قبوله . لكنىكنتأرد قائلاًانلدىكبار المصابينبالطاعون ايضاً ، اولئك الذين يرتدون الثياب الحمراء ، أسباباً وجيهة يسوقونها فى مثل هذه الحالات،واننى لا أستطيع أن أستبعد حججهم ، حتى لو سلمت بالضرورة القصوى والأسباب التىيسوقها صغار المصابين بالطاعون . ولفتـوا نظرى الى أن افضل طريقة لتأكيد أن أصحابالثياب الحمراء على حق هى أن أترك لهم حق التصرف فى الاعدام . لكنـى قلت لنفسى انالمرء اذا استسلم مرة ، لن يجد سبباً يدعوه للتوقف . ويبدو أن التاريخ قد اثبت أننـىعلى حق ... اليوم ، اصيب الكل بجنـون القتل ، ولا يجدون أمامهم الا هذا السبيل .

لم يكن التفكير قضيتى أنا ، على كـلحال ، بل كانت البومة الحمراء ، تلك المغامرة القذرة التى اخبرت اثناءها أفواه قذرة نتنةرجلاً مكبلاً بالأغلال انه سيموت . وسوَّت كل شيء فعلاً لكى يموت ، بعد ليال وليالمن الاحتضار ، انتظر خلالها أن يقتل وهـو مفتوح العينـين . كانت قضيتى الثقـب فىالصدر . وقلت لنفسى اننى قد ارفض الـى الأبد ان أسوق سـبباً واحداً ، واحداً ، اتسمعنى ،يبرر هذه المذبحة المقززة .انتظرت، نعم ، اخترت هذا العمى العنيد ، وانتظرت انتتضح رؤيتى للأمـر .

لكنى تغيرت منذ ذلك الحين . أشـعربالخجل منذ وقت طويل ، لدرجة الموت ، لأننى كنت قاتلاً انا أيضاً ، ولو من بعيد ،ولو بحسن نية . ومع مرور الوقت ، ادركت فقط أن اولئك الذين كانوا افضل من الآخرينلا يستطيعون ان يمنعوا أنفسهم اليوم مـن

القتل أو الموافقة عليه ، لأن ذلك كان فى المنطق الذى عاشوا به ، واننا لا نستطيع اتيان حركة واحـدة فى العالم ، دون تعريض الآخـرين للخطر . نعم ظللت خجلاً ، وعلمت اننا جميعاً مصابون بالطاعون ، وفقدت راحة البال . ولازلت ابحث عنها اليوم ، محاولاً فهم الجميع ، وعدم معاداة احد . أعلم فقط انه لابد ان اعمل ما ينبغى عمله للتخلص من الطاعون ، وان هذا هو السبيل الوحيد الى الأمل فى السلام ، أو الموت الحسن ، والى تخفيف آلام الانسـان وانقاذه ، أو الحاق أقل قدر ممكن من الشر به ، على الأقل . لذا قررت أن ارفض كل ما يتسبب فى الموت أو يبرره ، من قريب أو بعيد ، سواء أكانت الأسباب وجيهة أم كانت تافهة .

لا يعلمنى هذا الوباء شيئاً ، اللهم الا انه لا بد من محاربته الى جوارك . أعلم علم اليقين أن كل واحد منا يحمل الطاعون فى نفسه ، لان ما من أحد ، لا ، ما من احد يسلم منه ، وان على المرء أن يراقب نفسه باستمرار ، لكى لا ينتهى به الامر ، فى لحظة سهو ، الى التنفس فى وجه الآخرين ونقل العدوى اليهم ، الميكروب شىء طبيعى ، أما الباقى : الصحة ، والنزاهة والنقاء ... فينتج عن الارادة ، ارادة لا ينبغى ان تتوقف أبداً ... والانسان الأمين الذى لا ينقل العدوى هو الذى لا يسهو ، ما امكنه ذلك . ولكى لا يسهو أبداً ، عليه أن يتسلح بالارادة . نعم ... ان يصاب المرء بالطاعون شىء متعب للغاية ، لكن تعبه يزداد اذا أراد ألا يكون كذلك . لذا يبدو الجميع متعبين ، ماداموا قد اصـيبوا جميعاً اليـوم بشىء من الطاعون .

أعلم أن لا قيمة لى فى هذا العالم فى حد ذاته ، واننى حكمت على نفسى بالنفى نهائياً منذ اللحظة التى رفضت فيها القتل . سيصنع الآخرون التاريخ . أعلم أيضاً اننى لا استطيع الحكم على الآخرين ، ظاهرياً ، اذ تنقصنى صفة لا بد منها لكى أكون قاتلاً عاقلاً ... الآن ، ارضى أن أكون أنا ، فلقد تعلمت التواضـع ، أقول فقط ان على هذه الأرض كوارث وضحايا ، وان على المرء أن يرفض أن يكون مع الكارثة ، ما أمكنه ذلك . ربما بدا لك الأمر بسيطاً ، ولا أدرى اذا كان كذلك ، لكنى أعلم انه حقيقى . طالما سمعت أفكاراً كادت تصيبنى بالدوار ، وادارت رؤوساً اخـرى وجعلتها توافق على القتل ... لذا ادركت أن شقاء البشر ناتج عن عدم استخدامهم لغة واضـحة . فلجأت الى الكلام الواضـح ، والفعل الواضح ، لأسلك الطريق القويم . وبالتالى ، اقول ان هنـاك كوارث وضحايا ، لا أكثر ، وأنا احاول أن اكون قاتلاً ، بريئاً ، وما هذا بالأمل الكبير كما ترى .

لا بد ، طبعاً ، من وجود فئة ثالثة ، فئة الأطبـاء الحقيقيين ، لكننا لا نقابل الكثـيرين منهم ، فى الواقع ، وهذا امر عسير بلا شك . لذا قررت أن اقف الى جوار الضحايا ، فى كل مناسبة ، للحد من الخسائر . وسط الضحايا ، استطيع على الأقل أن أبحث عن الطريقة التى توصل الى الفئة الثالثة ، اى الى السلام » .

يقابل كفاح الطب ضـد الطاعـون الكفاح الداخلى ضد الشر . ويقول لنا كامى فى النهاية ، ان الطبيب الحقيقى هو الذى ينبثق فعله الداخلى من نفس نزيهة انتصرت على الشر ، الطهر والبراءة افضل طريقة لمساعدة البشر .

ولا ترجع اهمية كامى الى صفاته الخاصة ككاتب روائى . ذلك ان خياله فقير لدرجة تلفت

النظر ، وسخصياته لا تتمتع بالحياة حقاً . يكفيأن ندقق النظر لكى ندرك أن ((الغريب)) سرد ، لا رواية ، وان ((الطاعون)) رمز (٣) . كما أن قكرهليس من ذلك النوع الذى يدهشنا لثرائه، وجدته ودقته، ولا مجال لمقارنته بسارتر فى هذا الصدد .ومع ذلك ، يعتبر كامى كاتباً من أهم كتاب القرن العشرين (٤) ، لأنه بلغ بالاحساس الحديث درجةالكمال الكلاسيكية ، وكان أول من قدم تعبيراً اسطورياً عن الانسان المعاصر .

★★★

وكان من الطبيعى ان يسلك الروائيون الشبان بعد الحرب السبل التى سار فيها كل من سارتر وكامى ، غذى فكرة « اللافائدة à quoi bon? » كل من التجارب الحية ، والملل، والاشمئزاز ، والاحساس بالخسارة ، مؤكداً ماساقه سارتر من آراء فلسفية عن عالم « الأنذال » و « سوء النية » ، وما انتهى اليه كامى من نتائجخاصة بالعبث . وذهب بعض النقاد الى حد الحديث عن « مدرسة وجودية » ، نسبة الىمذهب سارتر المعروف « الوجودية existentialisme » وتحدثوا عن الرواية « السارترية » أي الرواية القائمة على المواقف الخارقة للعادة والتى يتسم الانسان فيها بالكذب ،والجبن ، والخوف .

وحتى لو لم توجد ((مدرسة وجودية))بمعنى الكلمة ، فان هناك اتجاهات مشتركة بين الروائيين فى فترة ما بعد الحرب مباشرة ، ويمكنأن نستخلص من مؤلفاتهم نوعاً من الروايات يختلف عن ذلك الذى شاع قبل الحرب .والرواية الوجودية رواية أقرب الى الوثيقة والاعتراف منها الى اى شيء آخر ، تحاول أنتبتعد عن « الأدب » ما أمكن ، والمقصود بالأدب هنا البناء ، ومحاكاة الواقع ، والاهتمام بالكتابةأولا ، من أجل الاصالة . ولا تهدف هذه الرواية الى الخلق ، بل تهدف الى التعبير ، بل الاتصال ،أياً كان نوعه ، ويمكن أن يتم على مستوى الوعى والجسد . حتى عندما يفقد الانسان كل شيء ،تبقى الغرائز وتبقى الدوافع . كما أن الرواية الوجودية تعرى الأرواح والأجساد ، ولا تحاولأن تضفى عليها مسحة من جمال ، **نذكر من بين كتاب هذه الرواية بوريس ڤيان** Boris Vian **ومرجريت دورا** M. Duras **وچان چينيه** J. Genet**، لكن سيمون دى بوڤوار**S. de Beauvoir **،صديقة سارتر التى شاركته أفكاره الفلسفية، كانت اكثرهم موهبة وأصالة .**

بدات **سيمون دى بوڤوار** حياتها الأدبيةبرواية **الضيفة** L'Incritée (١٩٤٣) التى جلبت لها الشهرة . تقطع هذه الرواية صلتها بالتحليلالنفسى التقليدى ، وتصور شخصيات فى « مواقف » لا تبالى لا بالأخلاق ولا بالتوافق conformisme الذى طالما اتسمت به فى الروايات، تصور الكاتبة هنا نوعاً من النساء لم يقابله القراء من قبل ، تصوره فى سلوكه اليومى ، وفى مواجهة اخطر قضايا الحياة . هاهى ذى فرانسواز ، تتطلع الى السعادة والاحساس

---

(٣) ترمز الطاعون الى المصير الانسانى من ناحية ، والأحداثالجارية آنذاك من ناحية اخرى . وترمز مدينة وهران التى حل فيها البلاء والوباء ، وانطوت على نفسها واغلقت ابوابهاعلى ماساة النفى ، والفراق ، وعلى الاخوة والامل ، الى فرنسا التى راحت ضحية الاحتلال والحرب .

(٤) فاز كامى بجائزة نوبل للآداب عام ١٩٥٧ .

بالأمان اللذين طالما تطلعت اليهما بنات جنسها . لكنها لا تخفى رغبتها فى تأكيد ذاتها ككائن بشرى ، حر ، مستقل ، اما كسافيير ، « الضيفة » فيمكن ان تعتبر بطلة وجودية تحررت من التوافق البورجوازى ، والتبعية لكل شيء ، وتعيش اللحظة الراهنة وفقاً لغرائزها ، وتدوس قواعد الحياة المشتركة ، بل آداب السلوك ، وتعجب فرنسواز بها ، لكنها ، فى الوقت نفسه ، لا تحتملها وترى فيها وعياً « قاهراً » يطغى على وعيها .

كتبت سيمون دى بوڤوار روايات اخرى لم تلق النجاح الذى لاقته روايتها الاولى ، ولم تسترد مجدها الا عندما كتبت « **المثقفون** Les Mandarins » عام ١٩٥٤ ، حيث نجد بعض المثقفين اليساريين ومناقشة لقضية الالتزام . هل يستطيع المثقف أن يظل كذلك ، أم يتجه الى العمل السياسى ، كأن يصبح شيوعياً ، مثلاً ؟ واذا فعل هل يظل مثقفاً ؟ ترد الكاتبة على هذه الأسئلة بتصويرها شخصيات تسلك سلوكاً معيناً ازاء بعض مواقف الحياة . يختار احد ابطال الرواية العمل السياسى ، لكنه ينتقل من خيبة أمل الى خيبة أمل اخرى ، نظراً لظروف معينة . ويختار آخر تجسيد الوعى الأخلاقى ، لكنه يحنث بيمينه لكى ينقذ المرأة التى يحبها . هكذا اراد كلاهما أن يتحمل مسئولية عصره وقضاياه ، ويلعب الدور الذى يمليه عليه ضميره كمثقف . لكنهما يفشلان ، ولا يبقى أمامهما الا مصير المثقفين المحكوم عليهم بسلطان الكتابة .. وحدودها .

تصور هذه الرواية الصادقة الحارة خيبة أمل المثقفين اليساريين بعد الحرب ، ولا تدافع عن رفض الالتزام ، كما قيل ، بل تهدف الى رسم حدوده . فى نظر المؤلفة ، أن يتحمل المرء مسئوليته كمثقف يعنى خلقه لوضعه هذا فى كل لحظة ، بناء على الاختيار والاحساس بالمسئولية . واللغة التى لجأت اليها لغة اخلاقية وفلسفية أساساً ، لكنها تظل روائية ، بالقدر الذى تدخل به الحياة اليومية فى الجدل الذهنى ، ولقد عرفت سيمون دى بوڤوار كيف توازن بين هذين العنصرين ، ومن ثم كانت تلك النتيجة المرضية التى استحقت عليها جائزة جونكور .

ها هما كاتبان « مثقفان » يتحدثان ـ بعد تحرير البلاد ـ عن الأسباب التى تدفعهما الى الكتابة :

« أشرت علىّ بالفعل ، وجعلنى الفعل اشمئز من الادب .

ثم اشار هنرى الى الجرسون ، ويكاد ينام وهو واقف امام الخزينة .

ـ كأس اخرى . وأنت ؟ .

رد دوبروى بالايجاب ، واستطرد قائلاً : فسر لى الأمر .

قال هنرى : ما شأن الناس وما افكر فيه أنا ، وما احس به انا ؟ حكاياتى الخاصة لا تهم أحداً ، ولا يصلح التاريخ موضوعاً للروايات .

قال دوبروى : لكل منا حكاياته الخاطئة التى لا تهم أحداً : لذلك نجد أنفسنا فى قصص الجار ، واذا عرف كيف يرويها ، أثار اهتمام الجميع فى نهاية الأمر .

قال هنرى : هذا ما ظننته عندما بدات كتابى ، ورفع كوب البيرة الى شفتيه . لم تكن

لديه رغبة فى تفسير ما يقول ، ونظر الى العجوزين اللذين يلعبان الطاولة على المقعد الأحمر ... بالهدوء هذه القاعة !؟ كذبة اخرى . وبذل شيئاً من الجهد وقال : مما يؤسف له أن العنصر الشخصى فى أى تجربة عبارة عن أخطاء ، وسراب ... وعندما يدرك المرء ذلك ، يفقد الرغبة فى روايته .

قال دوبروى : لا أفهم ماذا تقصد .

فردد هنرى : « لنفرض أنك رأيت أنواراً ، فى الليل ، عند الشاطىء . انها جميلة ، أليس كذلك ؟ لكن ، عندما تدرك أنها تضىء أحياء يموت فيها الناس جوعاً ، تفقد الأنوار شاعريتها ، وتتحول الى خدعة ، ستقول لى يمكن الحديث عن شىء آخر : عن اولئك الذين يموتون جوعاً ، مثلاً ، وفى هذه الحالة ، افضل الحديث عنهم فى مقال أو اجتماع ..

قال دوبروى بنبرة حادة : لن أقول لك ذلك أبداً . تلمع هذه الأنوار من أجل الجميع . بالطبع . يجب أن يأكل الناس أولاً . لكن ، ما فائدة الأكل اذا حذفنا كل الأشياء الصغيرة التى تتمثل فيها بهجة الحياة ..

ـ لنسلم بأن ذلك سيكون له معنى ذات يوم ، ما الآن فتوجد أشياء أهم بكثير .

قال دوبروى : لكن ذلك له معنى ، اليوم ، وما دمنا نعمل حسابه فى حياتنا ، فيجب أن نعمل حسابه فى كتبنا . واضاف ضجراً .. « كأن اليسار محكوم عليه بأدب دعائى على كل كلمة فيه أن تعظ القارىء ؟ » .

قال هنرى : اوه أنا لا أتأثر بهذا النوع من الأدب .

ـ أعرف ذلك . لكنك لا تحاول أن تجرب شيئاً آخر ، مع أن هناك ما يمكن أن يشغلك !!

نظر دوبروى الى هنرى : بالطبع ، اذا تحدثت عن العجب فى معرض حديثى عن هذه الأنوار الصغيرة ونسيت معناها ، صرت نذلاً ، عليك بالحديث عنها بطريقة تختلف عن طريقة اليمين ، دع القارىء يشعر بجمالها وببؤس الأحياء التى تضيئها فى آن واحد . هذا ما ينبغى أن يسعى اليه أدب اليسار ... أن يرينا الأشياء من زاوية جديدة باعادتها الى مكانها الحقيقى ... » .

★ ★ ★

مهد لنشأة الرواية الجديدة كاتب روائى ومسرحى تعتبر مؤلفاته مرحلة هامة من مراحل تطور الرواية الفرنسية المعاصرة . انه صمويل بيكيت الحائز على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٧٠ .

التقط بيكيت الخيط من كل من بروست ، وجويس ، وكافكا مباشرة . ولعله الكاتب الروائى الوحيد الذى بلغ بالمحاولات التى قام بها هؤلاء الرواد أبعد المدى ، وجمعها فى نصوص روائية أبعد ما تكون عن الرواية ، بل تنفى الرواية مما جعل النقاد يطلقون عليها اسم anti-roman .

كانت أول رواية كتبها بيكيت ، مورفى **Murphy** ـ نشرت الطبعة الفرنسية عام

١٩٤٨ ـ ، محاولة لنفى الرواية ، مع أنها اكثررواياته ميلاً الى « الأدب » واستخدم فيها كل الوسائل التى يمكن ان تبدد الوهم ، وغير طريقةالسرد ، والرواية وتناول الشخصيات . ومع هذا ، نلمس وجود كل هذه العناصر فى الرواية . ولسوف نرى أن بيكيت قطع شوطاً طويلاً بين اولى رواياته هذه وآخرها .

مورفى قصة الهرب واللجوء ، قصة سَعْيٍ . . . بطلها « ايرلندى منفى » فى لندن بحثاً عن عمل لكى يرضى المرأة التى يحبها ، بينما تبحثعنه باقى شخصيات الرواية . لكن **مورفى** يظل بعيداً . . . بعيداً عمن يطاردونه ، بعيداً عن المدن،بعيداً عن أي عمل انسانى . ويلفظه المجتمع لعجزه عن العمل . لكنه فى النهاية ، يجد سبيله : حارس فى مستشفى الأمراض العقلية ، حيث يبدو ، لأول وهلة ، أنه وجد السعادة . وسرعان ما يموت منتحراً فى ذلك المكان الذى ظنه ملجأ . وتحرق جثته ، ويوضع الرماد المتخلف عن الحريق فى لفافه يتقاذفها المارة ، قبل أن تزال قبل الفجر ، مع نشارة الخشب والبيرة واعقاب السجائر الخ . . . ومورفى هو الوحيد ، بين أبطال بيكيت ، الذى يبلغ الهدف : النهاية . . . والراحة.

وفى **وات** Watt ـ نشرت الطبعة الفرنسيةعام ١٩٦٨ ـ لا يبعث مورفى من رماده ، بل نجد شخصاً يسلك طريق الآلام لكى يصل الى « آخر الخط » ، يسلك طريقاً ملتوياً لا نهاية له ، وكأنه يصعد جبل الجولجوتا ، بين الجماهير الايرلندية،والأصدقاء المخلصين ، والوجوه التى شوهها الحقد ، والأفواه الفاغرة أمام مشهد الرجم والذل . . . يبحث **وات** عن عمل اثناء سيره . ويصل الى منزل كنوت الذى يطلب خادماً آخر . وهناك ،يقول له سلفه « كل شيء » فى خمس وعشرين صفحة مليئة بالكلام العاقل المنطقى . ويستقر **وات** . ويبدأ بينه ـ وات = ماذا = what ? وبين كنوت ـ كنوت = not = لا ـ حوار يطرح فيه وات الأسئلة ، ويقدم كنوت ذات الاجابة . لكن كنوت يستغنى عن وات ، ويعودهذا الأخير الى طريق الآلام ويصل الى منزل صغير ضائع وسط الحقول، حيث يظهر فى شكل المسيح لأخيه ـ ربما ـ سام الذى يتولى السرد : « التفت (وات) واعتزم الرحيل كما جاء ورايت وجهه والجزء الأمامى من جسمه كله . كان وجهه ملطخاً بالدم ، وكذا يداه . كان راسه ملآنا بالشوك » . لكن وات لم يضيع كل شيء . ها هو ذا يواصل طريقه ويبلغ المحطة ، ويطلب الجلوس فى قاعةالانتظار ، واذ يبلغها ، يفقد توازنه وينهار . وعندما يثوب الى رشده ، يبحث عن قبعته ، رمز كرامته ، ويخرج الى فناء المحطة . وهنا يقع مشهد خارق للعادة يصور فلسفة وات ، ولربما صور فلسفة بيكيت كلها :

« قال مستر كوكس : من هو ؟

قال مستر والر : وماذا يريد ؟؟

قالت ليدى ماكان : تكلم .

ووقف وات امام الشباك ، وحط حمله ثانية ، ودق النافذة الخشبية الصغيرة :

قال مستر جورمان : اذهب واسأله عما يريد .

وحالما راى وات راساً قال : اعطنى تذكرة من فضلك .

صاح مستر نولان : يريد تذكرة .

قال مستر جورمان : تذكرة لأين ؟

قال مستر نولان : لأين ؟
قال وات : لآخر الخط .
صاح مستر نولان : يريد تذكرة لآخرالخط .
قالت ليدى ماكان : اأبيض هو ؟
قال مستر جورمان : اي خط ؟
قال مستر نولان : أي آخر خط ؟
لم يجب وات .
قال مستر نولان : آخــره المربع ، امآخره المستدير ؟
فكر وات لحظة ، ثم قال : اقرب آخرخط .. » .

هكذا تنتهى وات بحوار درامى وفلســفىخالص بين وات والجمهور • بيَّن بيكيت فى هذه الروايــة ضرورة الكلام وعبثه ، ضرورة التفكيروعبثه ، ضرورة الاتصال واستحالته . لم يعد هناك شيء يتعلمه وات من الحياة ، لذا نراه علىاســتعداد لان يقطع تذكرة لآخــر الخط . وما اسطورة « آخر الخط » اذا جاز القــــول ، الااسطورة الخط الدائرى الذى يلف ، ويلف ... الى مالا نهاية .

ويعتبر بيكيت فترة ما بين ١٩٤٧ و ١٩٤٩ــ وهى الفترة التى كتب خلالها ثلاثيته : **مولوى** Molloy **ومالون يموت** Malone meurt **وما لايسمى** L'Innom mable ــ من أخصب فترات حياته ككاتب روائى مبدع . فلقد كفَّ خلالها ، بالفعل،عن ملاحظة شخصياته ، واشترك فى الأداء ، كما فعل هاملت فى خاتمــة مسرحية شكســــبير .وعندئذ ، اختار الكتابة بصيغة المتكلم : « أنا » . ومن ثم وضع قناعاً على وجه الشخصية، وكشفعنه فى الوقت نفسه . وضاع « الأنا » وســط التعقيد والخلط . وكلما حاول تعريف نفسه ،قلت معرفته لنفسه . كل هذا فى الوقت الذى اخذت الأجساد فيه تتحلل : كان **مورفى** نشطاً الىحد ما ، لكن **وات** عاجز ، أما **مولوى** فيحتاج فى تنقله الى عكاز ، ثم الى دراجة .

تتكون **مولوى** من فترتين تمتد اولاهما منالربيع الى الشتاء ، ويقوم خلالها مولوى بالرحلة التى تنتهى به الى حجرة امه ، حيث تبدأ القصةفى الماضى ، وتروى ثانيتهمــا بحــث موران عن مولوى . يركب موران أيضاً دراجته ، وتزدادآلامه كلما ثبت أن بحثه لا يجدى ، وينتهى الى اليأس أيضــاً . الذهاب الى الام ، العثور علىالحجرة الأصــــلية ، الحجرة الام حيــث تبدأ القصة ، ذلك هو الموضوع الحقيقى **لمولوى** لكن ،لا يكاد مولوى ينتهى من رحلته حتى يذهب موران للبحث عنه ، ويســلك نفس الطــريق ، ويقومبنفس الرحلة ، ويتخطى نفس العقبات ، وينتهى الى نفس المرفأ ، ولا نفرق فى النهاية بين مولوىوموران . كذلك ينتهى الكاتب الى الخلط بين الأزمنة المختلفة : « انتصف الليل الآن . يلسعالمطر الزجاج بسياطه ، لم ينتصف الليل بعد ، لا يسقط المطر » .

تنتهى مولوى عندما يبلغ مولوى ومــورانحجرة الام . **وتبدأ مالــون يموت** حيــث انتهت **مولوى** . ينتظر مالون فى حجرته . لم يبق له الاالكلام ، والعزلة ، والجمود . حتى وجوده أصبح

مشكوكاً فيه . أما عالمه الضيق فيقتصر على الأشياء ، والحجرة التى يسكن فيها . لم يكتف بيكيت بهذا ، بل بلغ بالكلام نقطة اللاعودة . فالشخصية هنا فى سبيلها الى الاقتصار على الموت فقط .

ينتظر مالون الموت . ولكى يتغلب على الملل ، يروى لنفسه قصصاً تافهة يخلط بينها ، وينقلب نظامها :

« كنت اتحدث اذن عن الهوى البسيط ، واوشك ان أقول ، على ما اظن ، انه يستحسن ان اكتفى به بدلاً من الاسترسال فى تلك الحكايات التى قد تجعل المرء يموت وهو واقف لفرط الحياة او فرط الموت . هذا اذا كان الأمر متعلقاً بذلك ، وأعتقد انه كذلك ، لأنه لم يتعلق ابداً بأى شىء آخر ، فيما اذكر . لكنى قد اعجز عن ان اقول الآن ما هو الموضوع بالضبط . الحياة والموت ، كلمتان مبهمتان . لا بد انه كان لى راى فى هذا الشأن ، عندما بدأت والا لما بدأت ، والتزمت الهدوء ، واستسلمت للملل ، ولعبت بالمخاريط والاسطوانات مثلاً . . . لكن فكرتى البسيطة خرجت من رأسى . لا بأس ، خطرت لى فكرة اخرى تواً . ربما كانت نفس الفكرة . فكثيراً ما تتشابه الأفكار ، عندما نعرفها . الميلاد ، تلك هى فكرتى الآن ، أي العيش فترة تكفى لمعرفة غاز الكربون ، ثم الشكر . لطالما حلمت بها فى الواقع . حبال كثيرة ، ولا سهم واحد ، ابداً . لا حاجة الى الذاكرة . نعم ، انا الآن جنين عجوز ، عاجز ، شائب ، وامى منهكة القوى ، افسدتها فماتت ، ولسوف تلد عن طريق الغنغرينة . وربما اشترك ابى ايضاً فى الحفل . سانطلق مستهلاً بين العظام ، على العموم لن استهل ، لا داعى . كم من القصص رويتها لنفسى ، قائلاً : هاهى ذى اسطورتى ، اننى امسك بها . وما الذى تغير حتى اثور بهذه الطريقة ؟ لا ، فلنقلها ، لن اولد ابداً ، وبالتالى ، لن أموت ابداً ، هذا افضل . . . ومع ذلك ، يخيل الىّ اننى ولدت ، واننى عشت طويلاً ، والتقيت بجاكسون ، وهمت على وجهى فى المدن ، والغابات ، والصحارى ، واننى عشت طويلاً على شواطىء البحار ، باكياً ، امام الجزر واشباه الجزر ، حيث كانت تتلألأ ، ليلاً ، أنوار البشر الصغيرة الصفراء ، وتشتعل طوال الليل النيران البيضاء العظيمة أو النيران ذات الألوان الزاهية التى كانت تأتى الى الكهوف التى سعدت فيها وانا نائم على الرمال ، فى ظل الصخور ، فى رائحة الأعشاب والصخرة المبتلة ، اسمع صوت الريح ، وتلسعنى الأمواج بالزبد ، أو تتنهد على الشاطىء ولا تكاد تخدش الزلط . لا ، لست سعيداً ، ابداً ، لكنى أتمنى الا ينتهى الليل ابداً ، والا يعود اليوم الذى يجعل البشر يقولون : هيا ، الحياة تمضى ، لا بد من الاستفادة منها . على كل ، لا يهم ان اولد ام لا ، أن اعيش أم لا ، أن أموت أم أحتضر . فقط ، سأفعل ما فعلته دائماً ، ما دمت أجهل ما افعله ، ومن أنا ، ومن أين أنا ، وما اذا كنت ام لا ، ساحاول ان اجد ، مهما قلت ، مخلوقاً صغيراً على شاكلتى ، أحمله بين ذراعى . واذا وجدت انه ناقص او انه كثير الشبه بى ، سآكله ، ثم اصير وحيداً شقياً ، فترة ، لا ادرى ما هى صلاتى ولمن اصلى » .

وفى **ما لا يسمى** ، يتم التحول ، يتحول الانسان الى صوت ، صوت الراوى الذى يختلط هنا بالمؤلف . ويتهم هذا الأخير نفسه بالكلام لاخفاء قصته الخاصة ، بينما هى الوحيدة التى تستحق الرواية . عرف « الأنا » فى **ما لا يسمى** مآسى الشخصيات التى سبقته فى الروايات الاخرى ، لكنه راض لأنه ارتاح ، اخيراً ؛ ويحاول الراوى أن يسمى نفسه مرتين : أولاً ماهود ، ثم وورم . يحاكى صاحب الاسم الأول الاحتفالات البسيطة التى تزخر بها الحياة اليومية ، بينما

يحاول صاحب الاسم الثانى تسمية الأشـــــياءبأسمائها . لكن عبثاً يحاول . ولا يبقى الا الكلام . يهدم نفسه فى النهاية ، ويقف مكانك سر ، ويعيدنفسه ، وينهار ، ويزل . . . ويحترق كل شىء أو يكاد .

لكن بيكيت لم يقف عند هذا الحد ، بل بلغبتدهور الكلام مداه . ففى **كيف ?Comment c'est** (١٩٦١) يتحول الانســــــان الى كائن بدائى ،يختلط بالوحل الذى يجر نفسه فيه ، ولا يأتى اليه العالم الا بأصوات غامضة لا معنى لها ، ولاينطق هو أيضاً الا بكلمات مفككة ، مجرد أصوات . . . ها هو ذا الصوت يحاول فى الجزء الثالث أنيثبت دقائق من وجود لم يعد سوى مجموعة من الانفاس :

« كيس أخيراً . لون الوحل فى الوحل . قل بسرعة انه كيس بلون الوسط . لقد اتخذ هذا اللون . كان له دائماً هذا اللون أم ذاك ،لا تبحث عن شىء آخر . وهل يمكن أن يكون شىء آخر أشياء كثيرة . قل كيس (Sac) .أول كلمة قديمة جاءت حرف(C) فى نهايتها لا تبحث عن كلماتاخرى . قد ينمحى كل شىء . كيس سيسير ، كل شىء على ما يرام . الكلمة الشىء فى هذه الأشــياء الممكنة فى هذا العالم لا يحتمل الا قليلاً . نعم عالم هل يتمنى المرء اكثر من هذا . شىء ممكن فلتر شيئاً ممكناً وتسمه فلتسمه وتره كفى راحة ساعود مجبراً ذات يوم .

كف عن اللهث . قل ماذا تسمع وترى . ذراع بلون الوحل يخرج من الكيس بسرعة . قل ذراع ، ثم آخر ، قل ذراع آخر ، فلترهمشدوداً ممدوداً كأنه قصير بحيث لا يصل . أضف هذه المرة يداً وأصابع ممدودة مفرودةوأظافر وحشية قل انظر الى كل هذا .

جسد" ؟ ما الأهمية ؟ قل جسد ولترجسداً ظهره كله أبيض أصلاً . بضع بقع ظلت فاتحة اللون .لون الشعر الرمادى لا زال ينبتبما فيه الكفاية . رأس ؟ قل رأس . اذا رأيت رأساً رأيتكلشىء . كل ما يمكن كيس زاد .جسد باكمله حي . نعم يحيا كف عن اللهث فلتكف عناللهث عشر ثوان خمس عشرة ثانية ،اسمعهذا النفس دليل الحياة اسمعه ، قل قل اسمعه حسن فليزدد اللهث .

هذا كل ما فى الأمر لن أسمع شيئاً بعدذلك لن أرى شيئاً بعد ذلك اذا كان لا بد لكى انتهى من الأمر من بضع كلمات قديمة . لا بدمن كلمات اخرى أحدث . قليــــــل من أيـــام « بيم » . الجزء الثانى . انتهت هذه الكلمات . لم تكن أبداً ، لكنها قديمة . زمان هائل هذا الصــوت ، هذه الأصـــوات ، كأن كل الرياحتحملها لكن ما من نفس واحد . زمـــان قديم آخر أحدث قليلا . كف عن اللهث فلننته عشرتوان خمس عشرة ثانية ، بضع كلمات قديمة من هنا وهناك أضف بعضها الى البعض الآخر كوّن جملا .

بضع صور قديمة هى هى دائماً لم يعدهنـــاك لــون أزرق انتهى الأزرق لم يكن أبداً الكيس الذراعان الجسد الوحل الشعر الأسودالأظافر كل ما يحيا كل هذا .

صوتى اذا شئت أخيراً عاد . صـــــوتعائد أخيراً فى فمى ، فمى اذا شئت صوت . أخيراً فى الظــلام الوحــل لا يمكن تخيل هذهاللحظات . . . » .

قطع بيكيت صلته نهائياً بالرواية التقليدية ــ وهنا نلمس تأثير الحرب عليه بوضوح ــ وابتعدت رواياته عن الرواية ، واقتربت من السرد على طريقة كافكا ، واستبدلت بالأحداث المواقف .

بدأ بيكيت بفكرة « السعي » ثم انتقل الى فكرة الهيام على الوجه ، ومنها الى الانتظار أو الاحتضار أو حتى الموت ، ولا يعرف أبطاله ما اذا كان هذا الأخير قد جاء أم لا . فى الوقت نفسه ، أخذت الأماكن التى تدور فيها أحداث الرواية تضيق شيئاً فشيئاً : رأينا أولاً الرمال والشاطىء فى مولوى ، ثم كانت الحجرة ، وكان السرير ... الخ ، والشخصية ذاتها ظلت تتشوه جسمانياً : مرضت ، ثم أصبحت ذات عاهة ثم شلت ، ثم تحولت الى حطام بشرى ، ثم الى رأس ، ثم الى فم ... كما أصبح الخيال شيئاً فشيئاً الموضوع الحقيقى لهذه الروايات . لكن صوت المتكلم ينفيه ويرفضه ، ويرغب فى الحديث عن الشىء الوحيد الهام فى نظره ، الا وهو موقف الانسان فى مواجهة الموت . ذلك لأن الكلام هو المخرج الوحيد ، وان لم يكن كذلك ، لان المخلوقات التى القى بها فى عالم بيكيت ، رغم ارادتها ، مجبرة عليه على كل حال . وسواء كانت الشخصية تحتضر ، أو كانت قد ماتت ، لا تبقى لها الا « رواية الحكايات » . وعندئذ تتكلم عن بؤسها وميلادها ، ووجودها التافه ، واحتضارها . أحياناً ، تنتهى الرواية بموت الصوت ــ **مالون يموت** ــ وأحياناً يزداد الأمر هولاً ، فلا يأتى الموت .

تصور روايات بيكيت حركة معينة تنقلنا من الكلمة الى الصمت ومن الحياة الى الموت وبين هاتين النقطتين ، ننتقل من الانسانية العادية الى اللا انسانية ، مارين بكافة ألوان الانحطاط التى يمكن أن يعرفها البشر . وفى النهاية ، لا يبقى الا العدم .

سؤال أخير : هل تعتبر روايات بيكيت ثورة على الانسان والعالم ؟ بلا شك . ففيها يفقد العالم مظاهره شيئاً فشيئاً ، ويتحول الى زنزانة منعزلة فى المكان مجردة من الزمان ، تسبح فى ضوء حائر . أما ساكن هذا العالم فانسان عاجز ، غالباً ما يكون أصم أو أبكم أو أعمى ، وسرعان ما يتحول الى مجرد كائن ، الى اسطورة للكينونة .

والكلام عند بيكيت على شاكلة هذا العالم وهذا الانسان . يصبح هذا الخلاق الأعظم عاملاً هداما . يعترض بيكيت على الكلمات التى تتساوى فى خلوها من المعنى ويصحب هذا الاعتراض اعتراض على المؤلفات ذاتها . اذ يحكم على أبطال بيكيت بالكلام بحيث ينشغلون بنفى ما اكدوه تواً . ويقولون « لا » و « نعم » فى آن واحد . واذا لم يكن من الكلام بد ، فليتكلم المرء لكى لا يقول شيئاً على الأقل . وقد نظن ان بيكيت لم يقل شيئاً ، لكن ما من كلمة تبدو لنا جوهرية ككلمته .

★ ★ ★

(٣)

« الرواية الجديدة » لحظة من تاريخ الأدب الروائى أكثر منها حركة أدبية . ففى ما بين ١٩٣٥ و ١٩٥٨ ، ظهر روائيون جدد أحس النقاد بأهميتهم ، وحاولوا جمعهم تحت اسم مشترك . اطلقوا عليهم فى بادىء الامر اسم « روائيى منتصف الليل Romanciers de Miniuit » نسبة الى

دار النشر التي تولت نشر جزء أو كل من مؤلفاتهم . ثم سموهم « مدرسة النظر école du regard » ، وفى النهاية ، صارت الغلبة لعبارة « الرواية الجديدة » .

انها عبارة خاطئة اذن ، مادامت لا تدل على مدرسة أو جماعة بعينها ، لكنها أكدت ، على الأقل ، رغبة اشترك فيها هؤلاء الكتاب ، رغبة فى البحث والتجديد . ولقد بدا هذا البحث جديداً بالقدر الذى عاصر به بعث الرواية التقليدية .

قرر كل من **ميشيل بيتور M. Butor والان روب ـ جرييه A. Robbe-Grillet وناتالى ساروت N. Sarraute** أن الرواية التقليدية تحتضر ، بادئين من بعض الأعمال المتفرقة التى حاولت تلقائياً أن تعبر عن رؤيا « اخرى » للعالم ، واتخذوا ذات المواقف من الرواية التقليدية ، وعبروا عن ذات النوايا ، والتقت ابحاثهم عند نقطة واحدة . وسرعان ما اختلط عندهم الوعى بعدم ملاءمة الأشكال الموروثة للتعبير عن واقع قد تغير ، والرغبة فى مواصلة تحول الأشكال الكامنة عند أسلافهم ، ومنح الرواية قوانين خاصة لا تضطرها الى مواجهة الواقع . ويمكن ان نقول من وجهة النظر هذه انهم من دعاة الشكل formalistes .

نلمس بين الروائيين الجدد قرابة قال عنها أحد النقاد انها « سلبية » . فهم لا يشتركون فى الهدف ، لكنهم يشتركون فى الرفض . وأول العناصر المرفوضة وأهمها : الشخصية والقصة .
أكد روب ـ جرييه ذلك ، وان كان محور رواياته دائماً حادثة : يحدث شىء ما لشخص ما . بعبارة أدق ، يرفض الروائيون الجدد فكرة معينة عن الشخصية والقصة . واذا كانوا قد لجأوا الى هذين العنصرين ، فلأن النقد التقليدى عودنا على أن نرى فيهما أساس السرد . ويعنى روب ـ جرييه واصدقاؤه أن الفكرة التقليدية عن الشخصية والقصة ترتبط بمصير الانسان ورؤياه الاجتماعية ، وأن هذه الرؤيا التى خلفها بلزاك Balzac وروائيو القرن التاسع عشر قد صارت قديمة بالية . لكن كيف يتم التخلص من الشخصية ؟ هنا ، اختلفت الآراء والاتجاهات ؛ توجد ، فى الواقع ، طريقتان للتخلص منها : تتلخص الطريقة الاولى فى استبعادها بكل بساطة . أما الثانية ، فتطالبها بالتهام نفسها . واختار روب ـ جرييه الطريقة الاولى ، بينما اتجه بيكيت الى الطريقة الثانية كما رأينا . فى الحالة الاولى ، يكسب العالم الخارجى ما فقده الانسان من أهمية ، ويصبح عالماً جامداً ، قاسياً ، لا ينفذ اليه أحد ، عالم يكتفى الانسان بالنظر اليه ، والأشياء فيه ليست ملكاً للشخصيات ، بل العكس صحيح . اما فى الحالة الثانية ، فيتحطم العالم الخارجى ، ويصبح ذريعة للوعى ولا يجد ما يرتكن اليه ، لا فى الخارج ولا فى الداخل ، ويجر فى سقطته تلك الشخصية التى أصبحت عاجزة عن تحديد موقفها منه .

وخضعت القصة لتحول مماثل ، فجعل منها الروائيون مجرد حادثة فقدت السند الذى كانت تجده فى نوايا المؤلف فيما مضى . وقد تختفى تماماً مثلما فى رواية روب ـ جرييه **الغيرة La Jaloisie** ، أو تصبح حركة خالصة أو اكتشافاً بطيئاً لعالم يستيقظ من غفوته . على سبيل المثال ، تتطور رواية **كلود سيمون C. Simon الريح Le Vent** وفقاً لحادثة من الطراز التقليدى ، ينفيها المؤلف فى كل صفحة ، لأن غايته الأساسية بناء روايته ابتداء من هذا النفى وبناء عليه .

ويترتب على رفض الشخصية والقصة رفض القيم السيكولوجية ، واخلاقية ، والايديولوجية . فلقد تخلص الروائيون الجدد من أخلاقيات الأمس وايديولوجياته ، ماركسية كانت أو مسيحية أو لادينية ، وخلصوا الانسان من كافة القيم ، أخلاقية كانت أو اجتماعية أو فلسفية ، خلصوه من القناع الذى ألبسه اياه الروائيون حتى القرن العشرين . واستبدلوا بكل هذا قيمتين أساسيتين هما الصراحة واللامعقول. لم تعد هناك موضوعات مباحة واخرى محرمة ، لم تعد هناك موضوعات لائقة واخرى غير لائقة . الانسان فى « الرواية الجديدة » يتحدث بصراحة عن كل شىء : الدين والسياسية ، والسلطة والأخلاق والخجل وأسرار الدولة والعائلة . لم تعد هناك حصون منيعة لايدخل الكاتب الروائى اليها .

تعمل « الرواية الجديدة » على احياء أصالة الوجود الفردى ، فى حين كانت تعمد الأساليب القديمة الى وصف تصرفات الشخصية وتفسير طباعها ، ومن ثم لم يكن ليتسنى لها تصوير تجربة الانسان الحقة . كانت الرواية القديمة تضفى على الحياة الداخلية تماسكاً ووضوحاً يتنافيان مع الواقع ، أما الرواية الجديدة فتتميز برغبتها فى النظام . وهى لاتشعر أن هناك سبباً اوجودها الا اذا فرضت اسلوباً معيناً على واقع غير منظم اساساً . وبدلاً من ان تحاكى الواقع تناقضه وتعمل على الهرب من نقله كما هو ، أياً كان الدرب الذى تسير فيه . وما يظنه قارؤها انه اخلال بالنظام والوضوح ، ماهو الا النظام والوضوح بعينه . هكذا يفهم الروائيون الجدد التصوير الحقيقى للواقع . ويتسم تصوير الواقع من حيث الشكل بالبساطة والموضوعية فى النظرة واللهجة . ولايتدخل المؤلف فى السرد مباشرة ، ولايقدم رؤيا مباشره للعالم ، بل يحاول أن يوحد بينها وبين مادة الرواية ذاتها . ولاتعنى كلمة الموضوعية هنا أن الكاتب الروائى ينظر الى شخصياته من زاوية تباعد بينه وبينها كما كان يفعل الروائيون فى الماضى ، بل تعنى أن الكاتب يحاول أن يكون الشخصية ذاتها ، وان يتحد معها ذاتياً ، وأن يمحو دوره بازائها كمؤلف يوجهها كما يشاء .

وكما اشاعت الرواية الجديدة الاضطراب فى العلاقة بين القارىء والكاتب ، اختفت الثقة السلبية القائمة على الاتحاد الذاتى التى كانت تربط القارىء بالشخصية الروائية ، وحل محلها موقف انتقادى خلاق . لم يعد على القارىء أن يتحد مع الكاتب الروائى ويتابع بحثه . **تقول ناتالى ساروت فى هذا الصدد :** «اذا أراد القارىء أن يحدد ماهية الشخصيات فعليه بالتعرف عليها فى الحال ، من الداخل ، شأنه شأن المؤلف تماماً ، عن طريق علامات لا تتكشف له الا اذا تخلى عن عاداته المريحة ، وغاص فيها بعيداً كما يفوص فيها المؤلف ، وجعل من رؤيا هذا الأخير رؤياه ؛ هذا بدلاً من الاسترشاد بالعلامات التى تقدمها عادات الحياة اليومية لكسله وعجلته » . **ويقول روب ــ جرييه :** « بدلاً من أن يهمل المؤلف القارىء ، يصرح اليوم بحاجته المطلقة الى عونه الفعال ، الواعى ، الخلاق . لم يعد يطالبه بتقبل عالم مكتمل ، جاهز ، ملآن ، مقفل على نفسه ، بل يطالبه بالمشاركة فى عملية الابداع ، والخلق الفنى ، واذ يخلق العمل الفنى بدوره ، يخلق العالم ، ويتعلم كيف يخلق حياته الخاصة » .**أما بيتور فيقول :** « فى البداية وجد « النحو grammaire » ، وعلى المرء أن يتعلمه ، ويتعلم القراءة فى الصفحات الاولى » .

يرتبط هذا الدور الايجابى الفعال المطالب به القارىء بقضية الفهم والتفسير مباشرة ، وطالما قيل عن الرواية الجديدة انها غامضة بحيث يتعذر فهمها أو يستحيل . لننظر الى القضية من وجهة نظر المؤلف أولاً تحولت « **الرواية الجديدة** » شيئاً فشيئاً الى موضوع للبحث ــ كما قلنا ــ

لاموضوع للفهم . اعتاد الروائيون فى الماضى سردقصة تبدو وكأنها جزء متجمد من الزمان . لذا لجأوا الى الفعل الماضى ، لا المضارع . بينما تروىلنا « الرواية الجديدة » قصة فى سبيلها الى الحدوث ، وتبنى أحداثها أمام أعيننا ، وتصور لنا بطلاً يبحث عن ذاته وتكتمل صورته كلما استطرد فى الحديث . ومن ثم كان التجاؤهاالى الفعل المضارع ؛ فالكاتب الروائي الجديد لايكتب وفقاً لخطة وضعها سلفاً ، بل يسلم نفسهلروايته ، يدعها تهديه وترشده ، وتعلمه ما لا يعلمه عن نفسه ، وتملى عليه موضوعهاوطريقة تناوله لهذا الموضوع . وعندما يمسك بالقلم، لايعلم شيئاً عن جوهر العالمالذى يصوره،بل يعمل على التواجد معه والعيش على ايقاعه . أما وجهة نظر القارىء ، فلا تعنى كلمة الفهمشيئاً . فالكاتب الروائى الجديد لايطلب من القارىء أن يفهم شيئاً . ولاينحو نحو بلزاك أوفلوبير أو دستويفسكى ، فيقدم للقارىء مادة هضمت سلفاً . بل يعتبر المشاركة مهمة القارىءالاولى ، مشاركة الشخصية تجربتها وحركاتها ، وتصرفاتها ، تماماً كما فعل المؤلف نفسه . وسواءصور الكاتب الواقع أو الأشياء ، أو لجأ الى المونولوج الداخلى ، يضطر القارىء أن يستكشفماوراء الكلمات أو الوصف الموضوعى من أبعاد ومعان .

* * *

حاولنا أن نرسمحدود «الرواية الجديدة ».لكن هذه الحدود لايمكن أن تكون حدوداً ثابتة بأى حال من الأحوال ، « فالرواية الجديدة »تختلف من كاتب الى آخر ، وتتطور باستمرار من كتاب الى آخر ؛ وسرعان ما سلك الروائيونالجدد سبلاً تختلف كل الاختلاف عن تلك التى ساروا فيها عام ١٩٥٥ . فالعالم الذهنى الذىيصورونه (الآن) هو عالم الفنان المبدع فقط ، والرواية اختفت ، وحلت محلها أشكال أكثراتساعاً ، ومرونة ، وأقرب الى القصيدة ، وسيطرت قصة الكاتب والكتابة ، شيئاً فشيئاً ،على الأعمال الروائية الحديثة . وهكذا تتسير « الرواية الجديدة » الى ذلك « الكتاب الجديد »الذى تحدث عنه ميشيل بيتور .

ميشيل بيتور وألان روب ــ جرييه وناتالىساروت ، ثلاثة أسماء يعتبر أصحابها من أبرز الروائيين الجدد . ولسوف نواصل حديثنا عنالرواية الجديدة من خلال مؤلفات اثنين منهم .

يتسم بناء الرواية عند بيتور باللاستمرار discontinuité ، ويظل هيكلها ظاهرا يرى ، بل يميل الى أن يصبح موضوع الروايةالحقيقى . ولا يتمتع هذا الهيكل بطابع مبتكر ، خاص ، مادام الكاتب يأخذه فى أغلب الأحيانمما نعيش فيه : عمارة بطوابقها العديدة ، دليل سكة حديد ، رسم مبنى ، الخ .. وسرعانمايتضح لمن يقرأ روايات بيتور ان لدى هذا الأخير شيئاً يقوله عن العالم والعصر الذى يعيشفيهما . يقول بيتور ان فى روايته **ممر ميلانو** Passage de Milan (١٩٥٤) ادانة ضمنيةلطريقة الحياة فى احدى العمارات الباريسية فى الخميسنيات . لكن هذا لايعنى أن على الكاتبالروائى أن يقترح حلاً ، بل عليه ان يوقظ وعينا، بالبحث الشكلى : « يلعب البحث عن بعضالأشكال الروائية الجديدة دوراً ثلاثياً بالنسبة لوعينا بالواقع : التنديد ،الاكتشاف، والتكيف».

أراد بيتور أن يجدد الرواية ، وصب جل اهتمامه على العالم الموضوعى . لم يؤمن بالدراسة النفسية ، بل آمن بالشخصيات وعلاقتها بالعالم،لأنه رأى أن هذا العالم هو الذى نغير ، خاصة

فيما يتعلق بعنصرين اساسيين : الزمان والمكان . ولايرى بيتور ، على عكس أقرانه ، أن التخلص من الزمان أمر سهل ، سواء أشاع الكاتب الاضطراب فيه أم استبدله بزمان جامد لايتحرك كما فعل روب ـ جرييه فى **الغيرة** . الزمان حقيقة لابد من اكتسابها دائماً ، واعادة بنائها دائماً . فضلاً عن أن قيمته لاتقتصر على احتواء الرواية . فهو جزء من نسيج كياننا الذى يظهر ، من خلاله ، فى علاقة جدلية قد يكون طرفها الآخر ظهور الزمان من خلالنا . ويعمل بيتور على التعبير عن هذا المركب « كيان ـ زمان » عن طريق التحليل ورسم التفاصيل رسماً دقيقاً .

يستمتع بيتور الباحث ، فيما يبدو ، بحيرة الجمهور . فلا يكاد يستكمل شكلاً حتى يجعل منه نقطة انطلاق بحث جديد . ولقد مر هذا البحث ، حتى الآن ، بمراحل ثلاث : تنتهى الاولى عند التغيير La Modification (١٩٥٧) ، وتتمثل الثانية فى **درجات** Degrés (١٩٦٧) وتبدأ الثالثة بالكتب التى كتبها بيتور بعد ذلك .

وحتى عام ١٩٥٧ ، كان بيتور يقتفى اثر بروست ، وعمد أولاً الى تبرير صنع الكتاب ، فى النص : الأحداث تحقيق ، والكتاب عرض لما جاء فى هذا التحقيق . ويتعلق الأمر ، فى آن واحد ، بعرض العالم ، وادخال شىء من النظام فى ذلك العرض . واذ يفعل الكاتب ، يدخل شيئاً من النظام فى نفسه هو . ذلك لأن الكتابة خلاص . **يقول بيتور فى هذا الصدد : « أنا أكتب لكى اعطى حياتى عموداً فقرياً »** . ويتحول البطل الى راو عندما يفهم أو يحاول أن يفهم . هكذا تنتمى روايات هذه المرحلة الى البحث عن الزمان الضائع والرواية البوليسية فى آن واحد ، لكنها تختلف عنهما من حيث الشكل الخارجى . لايهتم بيتور بالنتيجة ، بل بمحاولة الايضاح واعادة البناء . والقارىء ، اذ يقتفى اثر الراوى ـ المحقق ، يجد نفسه فى المكان المعقد الذى تستمر فيه الحياة ـ عمارة ، قطار الخ .. ، بينما يجرى التحقيق ، ويتم ذلك عن طريق الواقعة ، والحركة ، والحديث ، لا التحليل النفسى . ويضاف الى تعقيد المكان تعقيد الزمان الذى يمضى : ينتج القرار النهائى عن الماضى ، ويفتح الباب للمستقبل . ولابد أن يقابل جهد البطل جهد يبذله القارىء ، ذلك الذى خاطبه الكاتب احياناً مباشرة كما فعل فى **التغيير** .

ويؤكد هذا الخلط بين الشخصية والقارىء المشاركة الايجابية التى يطالب بها الروائى قارئه . لاينبغى ان تكون الرواية هرباً من الواقع ، بل بحثاً . ولايكمن جمالها فى تنسيقها ككل ، بل فى موسيقى كل فقرة منها على حدة ؛ ومن ثم ، تتخذ الجملة أشكالاً مختلفة : عادية ، مرنة ، طويلة لدرجة تلفت النظر ، واحياناً تتحول الى فقرات اشبه بفقرات القصيدة . **ونذكر بهذه المناسبة ماقاله بيتور عن الشعر : « لم أكتب قصيدة واحدة ، منذ أن بدأت اولى رواياتى ... لأننى احسست أن الرواية ، فى أكمل أشكالها ، قادرة على تلقى ميراث الشعر القديم »** . هذا وتجبر القراءة قراءة ثانية تمكن القارىء من استخلاص الشكل ، وفهم معناه . ولايمكن فهم المغامرة الفردية عند بيتور الا من خلال خلفية ثقافية ، ودينية ، بل اسطورية ، تعين الشخصيات ، وتصور سلوكها سلفاً .

صور بيتور فى الروايات الثلاث التى تمثل هذه المرحلة بعض الأفراد أولاً ، ثم الجماعات التى تعيش فيها ، بمعتقداتها ، وعاداتها ، ولغتها .

تبدو اولاها **ممر ميلانو** وكانها رواية اجماعية unanimiste كما يقول الناقد **البيريس** R.M. Albérès . فهى تصور الحياة داخل احدى العمارات الباريسية فيما بين السادسة

مسـاء وآخر ساعات الليـل . ونـرى فى كل طابق عدة عائلات تعيش فى وقت واحـد وتتقابل على السلالم ؛ ولو عمدنا الى قطع العمارة قطعاً افقياً ، لرأينا كل عائلة فى خانتها . وتنشأ علاقات بين الخانات المختلفة . ينزل رجل يعيش فى الطابق السادس لتناول العشاء عند عماتـه فى الطابق الثانى ، وذلك بعد أن يقـوم بزيارة لاحدى العائلات فى الطابع الرابع . وفى فـترة السهره ، يجتمع جزء من سكان الطابق الخامس ليحتفوا بعيد ميلاد احدى الفتيات ؛ لكن السهرة تنتهى بمأساة ، اذ تروح المحتفى بها ضحيـة « حادثة » . تشبه هذه الرواية لوحات **پول كلى P. Klee المسماة تكـوين Composition** . ويوحى المؤلف نفسـه بهذه المقارنـة بوضـعه ، فى الطابق الخامس ، رساماً يعمل فى لوحة ضخمـة أشبه بلوحة شطرنج تتحرك عليها بعض التماثيل الصغيرة ؛ أكثر من هذا ، يحاول الرسام ــ فى هذه الرؤية المجردة للعب الشطرنج ــ أن يحاكى لوحة مصرية قديمة فى سقارة ، ترى فيها الصور وقد وضع بعضها فوق البعض الآخر ، وانتقل بعضها من طابق الى آخر ؛ هكذا أوحت اقامـة بينور فى مصر بهذا التكـوين الاجماعى لاحدى العمارات الباريسية .

ولنلاحظ ان لعنوان هذه الرواية معـنى رمزياً ، بل اسطورياً . يدل « الممر » أولاً على المنطقة الجغرافية التى يقع فيها . لكنه أيضاً « طير الطائر الاسطورى الذى ينبىء ظله بمـا سيحدث فى حدود هذا الزمان وهذا المكان » ؛ والقـراءة تعطى كلمة (الممـر) معنى آخـر : الانتقال ، أو المرور من سن المراهقة الى سـن الرجولة . وفى النهاية يتضح المعنى الأساسـى للكلمة ، ونفهم ان « الممر » اكتمال الرواية نفسها اكتمالاً فعالاً .

فى **قضاء الوقت L'Emploi du temps** (١٩٥٦) اختار بيتور الموضوع الآتى : وصول شاب فرنسى الى مدينة مجهولة ، منشستر ، لايصفها الكاتب ، لان الكتاب لايشتمل على أيـة رؤيا موضوعية لها ، بل يتألف من مجموع الصور المتتالية ، الجزئية ، المبهمة ، التى تتكون عنهـا لدى چاك ريفيل ــ البطل ــ اثناء اقامته فيها ؛ ولانشهد فيه صراعاً بين الانسان والعالم ، بـل صراعاً بين صور متناقضة تتكون لدى انسان ما عن العالم ، ويمكن ان نقول ان موضوع هذه الرواية اكتشاف احدى المدن وهيام رجل على وجهه فى عالم متمدين حديث اشبه بالمتاهة ، لن ينتهى من اكتشافه أبداً . هكذا تصبح المدينـة موضـوع الكتـاب ، ولاتقتصر على أن تكـون اطـاراً او ديكوراً له (٥) .

چاك ريفيل موظف فى بنك يصل فى ليلة من ليالى الخريف الى منشستر ، حاملاً حقيبـة ثقيله انكسرت يدها . عبثاً بحث عـن فنـدق ، ساعات طوالاً ، فى الميادين الثلاثة المتشابهة التى تحيط بالمحطات الثلاث المتشابهة فى تلك المدينة المجهولة . وعندما يتسلم عمله بعد أيام فى البنك الذى يتدرب فيه ، ويعثر على « بنسيون » يقيم فيه ، يجد فسحة مـن الوقت تجعله يفكـر فى « اكتشـاف » المدينة التى تبدو له كالغابة . فيشترى خريطة . ويجوب أحياء المدينة ويتنزه فيها . وهنا يمارس السحر سلطانه متمثلاً فى اكتشاف عالم مجهول . ويذكرنا هذا « بتيمة » المتاهة (٦)

---

(٥) نجد هذه « التيمة » فى الرواية الجديدة كلها : الانسان الهائم على وجهه فى ليل لا نهاية له . نذكر ، على سبيل المثال ك . فى القضية ، ووالاس فى الماحى Les Gommes (روب ــ جرييه) ، وبطل قصة مرجريت دورا هيروشيما ياجى . وترجع هذه الصورة الى كافكا .

(٦) فى المتاهة Dans le Labyrinthe عنوان احدى روايات الان روب ــ جرييه .

« والسعى » وراء المغامرة ؛ الا أن السحر يتخذهنا شكلاً بوليسياً ، مادام بيتور ينتمى الى جيل « الرواية الجديدة » الذى استخدم أساليب الرواية البوليسية فى الأدب ؛ هكذا احتلت قلب الرواية اسطورة بوليسية حقة : اذ يحاول ريفيل اكتشاف المدينة الغامضة ، يشترى رواية بوليسية عنوانها **جريمة قتل فى بليستون** ، وسرعان مايسترشد بها فى زيارته للمدينة ، وتعلمه كيف يعرفها بطريقة مبتكرة . يتلهى ريفيل بالعثور على الأماكن التى تقع فيها أحداث الرواية البوليسية. ويدعو زملاءه فى البنك الى تناول العشاء فى المطعم الذى تناول فيه القاتل وضحيته العشاء فى الرواية ... أكثر من هذا ، يكاد يتوصل الى مؤلف الرواية الذى اخفى شخصيته تحت اسم مستعار . هكذا عمد بيتور الى استخدام وسيلة مبتكرة : وضع رواية داخل الرواية ؛ يقرأ ريفيل فى منشستر ، بليستون رواية بوليسية هى بمثابة صورة رمزية للرواية التى يعيشها ويكتبها فى شكل يوميات . وهكذا يجعل بيتور الفترات المختلفة التى يعيشها ريفيل فى منشستر تتداخل وتتقابل ، كما سبق ان فعل بروست عندما جعل ازمنة الذاكرة والتجربة تتداخل وتتقابل . ونرى هنا كيف أضاف بيتور الى الاسطورة البوليسية رؤيا زمنية لم يتوصل اليها أحد قبله بعد بروست .

تعتبر **التغيير** (١٩٥٧) أشهر روايات بيتور . وتبدو لأول وهلة وكأنها رواية تقليدية تهتم بالدراسة النفسية ، وتعالج موضوعاً قديماً قدم الدهر : الزوج والزوجة ، والعشيقة .

عندما كتب **فلوبير** G. Flaubert **مدام بوفارى** Madame Bovary كان قد فسر شخصيته امثا ببيتور ، فيستبعد التفسير المسبق . ولا يسلم لنا واقعاً لم يفسره .. فحسب ، بل يعرف الرواية بالجهد الذى يجب بذله من اجل التفسير . وكثيراً ماطبق مفهومه هذا على الواقع الخارجى ــ فى الروايتين سالفتى الذكر ــ ، لكنه لم يطبقه على مايمكن أن يسمى « واقعاً داخلياً » الا مرة واحدة فى **التغيير** . فى هذه الرواية ، يستسلم رجل للحلم ، ويفكر فى ماضيه ، وحاضره ، ومشروعاته ، فى عربة من عربات الدرجة الثالثة ، خلال الاثنتين وعشرين ساعة التى تستغرقها الرحلة بين باريس وروما . تقوم هذه الرواية ، كسابقتيها ، على وحدة المكان ظاهرياً . والمكان هنا مكان مغلق : عربة قطار بجوها الثقيل الخانق ؛ تبرز على هذه الخلفية الرتيبة ، أثناء الرحلة ، الصور التى تمر بذهن الرجل ، وذكرياته ، ومشروعاته . وتصبح الرحلة ذاتها شاشة تظهر خلفها مستويات عدة من حياته : الماضى القريب ، وماض ابعد ، وماض سابق ، وعودة الى الماضى القريب ، ومحاولة لتثبيت المستقبل ... الخ . ويقول البيريس عن تفكير ليون دلمون ــ هذا اسم البطل ــ فى القطار انه شكل من أشكال تصريف الأفعال . لكن من هو ليون دلمون ؟ انه رجل فى الأربعين ، يدير مكتباً للآلة الكاتبة ، ويملك شقة فى باريس ، وله زوجة برجوازية وثلاثة اطفال . وكثيراً ما يذهب الى روما حيث يتلقى توجيهات الفرع الرئيسي للمكتب ويلتقى بعشيقته سيسيل التى تعمل سكرتيرة للملحق العسكرى الفرنسى وتحن الى باريس . واذا كان قد قطع تذكرة فى الدرجة الثالثة ، هذه المرة ، فذلك لأنه قرر السفر على نفقته الخاصة ، بصفة شخصية لا للعمل . فهو ذاهب الى روما لكى يقنع سيسيل باللحاق به فى باريس ، وسيطلب الطلاق من ناحيته هو . دلمون محبوس فى القطار ؛ أما نحن ، فيحبسنا بيتور فى أفكار دلمون ووعيه ، مادامت الرواية كلها مكتوبة بصيغة المخاطب . هكذا يصبح كل قارىء ليون دلمون . اما الرحلة ، فوقت ضائع يستغرقه التفكير ، أى التغيير .

يرى دلمون بعين الخيال وصوله الى روما . وسرعان ماينتقل الى ذكر آخر لقاء له مع سيسيل فى روما، قبل أن يتخذ قراره . ثم تجىء صور اخرى : النزهة التى قرر بعدها أن يتخلى عن زوجته هنرييت ، ويطلب من سيسيل المجىء ... واذيذكر زوجته ، يذكر الرحلة التى قام بها معها الى روما ، فيما مضى . وكان يظن أنه نسيها . هكذا تلتقى روما التى زارها مع سيسيل بروما التى سيراها غداً مع سيسيل ، وروما التى اكتشفها مع هنرييت . واذ تتداخل الصور والرؤى ، تقع « أحداث » الرواية . ولنلاحظ ان البطل لايناقش فى دخيلة نفسه محاسن زوجته أو عشيقته ، بل يدع أحداث حياته الماضية تتفاعل وتوجد « الحل » . ولايلبث أن يتضح شيئاً فشيئا ، بعد « نزول الى الجحيم » دام قرابة عشرين ساعة . لقد تغير القرار الذى اتخذه فى باريس : لن يرى سيسيل غداً ، بل يركب القطار العائد الى باريس ويعدل عن هجر زوجته .

ويدرك القارىء أن فترة التفكير الزائف التى مرت ليست رواية نفسية . ذلك أن دلمون لا يفكر ابداً فى أسباب افعاله أو دوافعها ، ولا فى أسباب أفعال الآخرين ودوافعها . كل شىء يتم عن طريق الصور : صور الرحلات المتعاقبة التى قام بها الى روما ، ورؤى روما التى تختلط برؤى باريس . لقد احب دلمون روما التى زارها سراً مع سيسيل . واذا كان لا بد من اكتشاف نفسى أثناء التفكير فها هو ذا : اذا انتقلت سيسيل الى باريس ، وصارت رفيقته ، فقدت سحرها ، ومن ثم تفقد روما سحرها أيضاً . واذا كان هناك صراع ، فهو لايدور بين « المشاعر والأهواء » بل بين الصور التى ترمز الى المدينتين . فضلاً عن أن سيسيل وهنرييت لا تعيشان فى وعى دلمون أمامنا ، بل تظلان وجهين باهتين . يرتبط كل من حياة هذه الرواية ، وسحر الذكرى والخيال بالمدينتين ، أى بالشخصيتين الرئيسيتين : روما وباريس . ودلمون موزع بينهما فى الواقع لا بين امرأتين . فهو يجابه هنا واقعاً غامضاً جذاباً : روح المكان أو كما قال بيتور ، **عبقرية المكان** .

وقبل أن ننتقل الى الحديث عن روايته « درجات » ، هاهى ذى الصفحة الشهيرة التى يتم فيها « التغيير » :

« ها أنت قد عدت ، لا زال فكرك مليئاً بذلك الاضطراب الذى ظل يزداد منذ بدأ هذا القطار سيره فى باريس ، فى جسدك لدغات التعب ، وظلت تزداد حدة من ربع ساعة الى ربع ساعة ، وتدخلت فى مجرى أفكارك بعنف متزايد ، واقلقت نظرتك كلما حاولت توجيهها الى شىء أو وجه ، ووجهتك بغتة الى احدى مناطق ذكرياتك أو مشروعاتك التى تريد تجنبها بالذات ، مناطق تغلى وتضطرب ازاء اعادة تنظيم صورة نفسك وحياتك ، تلك التى فى سبيلها الى أن تتم ، الى أن تتحدث بعناد دون تدخل لارادتك ، هذا التحول الغامض الذى لا تدرك منه الا منطقة ضئيلة ، وتشعر انت بذلك جيداً ، وتجهل الى حد كبير بدايته ونهايته ، وقد يتحتم عليك القاء شىء من الضوء عليه ، بما أن أصعب الدراسات وادق انواع الصبر لا يكفيان ثمناً لتراجع الظل قليلاً ، لمنحك قدراً أكبر من الحرية والتأثير على هذه الحتمية التى تسحقك حالياً فى الليل ، هذا العمل العظيم المستمر فيك ، يهدم شخصيتك شيئاً فشيئاً ، هذا التغيير فى الاضاءة والرؤيا ، دوران الوقائع والمعانى الناتج عن تعبك والظروف ، الناتج عن ذلك القرار الذى تخيلت أنه ملك لك ، عن موقعك فى فضاء السلوك

الانسانى ، دوران ينرجم الى تعب هو بمثابةصونه ولهثه ، ويدهنك بذلك العرق ، ويكاد يكون جافاً ، الذى يلصق ملابسك بجسدك ،ويثير فيك هذا الدوار وحيرة جهازك الهضمى والتنفسى ، وهذا الضيق ، وهذا الضـعفالمفاجىء ، وهذا الترنح الذى يجعلك تستند الى اطار الباب ، وثقل جفنيك ورأسك الذىيحملك ، لا على الجلوس بمعنى الكلمة ، بل على الانهيار فى مكانك ، دون أن تبذل أدنى جهدلابعاد الكتاب الذى تركته فيه ، وتخرج الكتاب من تحت فخذيك بعناء ، وأنت تسـتند علىالركن ، وتمد ساقيك بين سـاقي الايطالى العجـوز الجالس أمامك ، وربما كان الوحيدالذى لا يزال يفتح عينيه ، ولا تسـتطيع أن تعرف ذلك وراء نظارته المستديرة التى تلمعوسط الظل الأزرق ، وتثنى ذقنك على رقبتك ، وتداعبها بيدك لتتحسس اللحية التى نبتت فيها منذ هذا الصباح .

« عطشان ، وترغب هذا النبيذ الصافىالذى يلمع فى الدوارق على الموائد الحديدية المطلية باللون الأحمر ، فى الليل الذى تحفرهحبال من اللمبات الكهربائية التى تئز حولها أسراب الناموس ، وتجمع حولها حشـد ظليتزايد ليتحدث اليك ، ولربما فهمته لو توقفت هذه الضجة ، لو خرج منه أحد ونطق بكلماتمعينة .

« تقول بصوت عال أنا عطشان ، دون أنيسمع أحد ، وتعيد الكرة بصوت أعلى ، وتثير بهذه الصدمة موجة من الصـمت تمتد حتىحدود الميدان تحت نوافذ البيوت العاليـة ، حيث تنظر اليك بعض الرؤوس ، تعيد الكرةولا تتوصـل الى أن يفهمك أحد ، بينما هـم يتشـاورون ، ويتسـاءلون ، ويزدادون قلقاًوشكاً .

« تشـير باصـبعك الى هذا الدورق ،وأحس أحدهم ، بكثير من التردد فى حركاته ، انـه محط أنظار الجميع ، فملأ كأسـاً الىالنصف ، وسكب قدراً من النبيذ على أصابعه ، وعلى أكمام قميصـه ذى المربعات الزرقـاءوالبنفسجية ، ورفعه فى يده ، وجعلك تنظر اليه وهو يقلبه أمام احدى اللمبات ، وقدمهلـك .

« انتابتك رجفة ، وقربت طرف شفتيكبجهد هائل ، وتوصلت أخيراً الى رشف رشفة (عندئذ تحطم فى فمك) ، ولفظت بعنف كِسَرالزجاج الحادة ، وهذا النبيذ البغيض الذى يحرق حلقك بعنف جعلك تصرخ ، وتلقى الكأسعلى احدى الواجهات ، حيث حطمت الزجاج ، واخذت بقعة ضـخمة تنخر الجبس والطوبالأحمر .

« دلكت بيـدك هذا الذقن الخشـن ،الدهنى ، القذر ، وفتحت عينيك ، وفحصت أصابعك فى النور الأزرق .

« من ذا الذى اطفأ النور ؟ من الذى طلباطفاء النور ؟ بينما كنت تجوب الممرات بحثاً عن عربة طعام كان لا بد أن تعرف تماماً أنهافصلت عن القطار فى جنوه ، بحثاً عن سجائر كان يمكنها أن تسـاعدك على اليقظة ، علىحمايتك من هذه الأحـلام العابثة التى تزيد اضطرابك ، بينما انت فى أشـد الحاجة الىالنظر الى الموقف بهدوء ولا مبالاة ، كما يمكن أن ينظر اليه أي شخص آخر .

« اذا كان من المؤكد الآن انك لا تحب سيسيل حقاً الا بالقدر الذى تمثل به ، بالنسبة لك ، وجه روما، وصوتها ، ودعوتها ،انك لا تحبها بدون روما وخارج روما ، انك لا تحبها الا بسبب روما ، لأنها كانت ولا زالت الى حد كبير تلك التى أدخلتك الى روما ، وكانت باب روما ، كما يقال عن مريم العذراء فى الأناشيد الكاثوليكية انها باب السماء ، لا بد أن تعرف الأسباب التى تجعل لروما هذا السلطان عليك ، ولماذا لا يمتلك هذا السلطان قدراً كافياً من المتانة الموضوعية يمكن سيسيل من أن تكون سفيرته فى باريس ، عن وعى وارادة ، ولماذا استطاعت هنرييت ، بالرغم من كل ماتمثله مدينة المدائن حتماً بالنسبة لها ، أن تعتبر حبك لها تعبيراً عما تأخذه عليك بالذات .

« وبما أن حبك لسيسيل قد دار امام ناظريك ، ويظهر لك من الآن فصاعداً فى صورة اخرى ، ويتخذ معنى آخر ، فيجب أن تبحث الآن على مهل عن الأساس والحجم الحقيقى لتلك الاسطورة المتمثلة فى روما بالنسبة لك ،أساس هو بدايتها ونهايتها ، وجوانب ذلك الوجه الذى يظهر لك ، هذا الشىء الهائل ،ولتحاول أن تديره تحت ناظريك داخل الفضاء التاريخى ، لكى تحسن معرفتك لعلاقته بسلوكك وقراراتك ،وسلوك قرارات المحيطين بك ، وتتحكم عيونهم وهيأتهم وكلماتهم ، كما يتحكم صوتهم ، فى حركاتك ومشاعرك ، لو استطعت مقاومة النوم وهذه الكوابيس التى تشن هجماتها عليك فى هذا النور الأزرق الذى يسلمك لتعبك ووحوشك .

« من ذا الذى طلب اطفاء النور ؟ من ذا الذى طلب هذه اللمبة الساهرة ؟ كان النور صلباً حارقاً ، لكن الأشياء التى كان يغيرها كان لها على الأقل سطح صلب يجعلك تشعر أنك تستطيع الاستناد اليه والتعلق به ، وحاولت أن تجعل منه سوراً يحميك من هذا التسرب ، هذا الشرخ،هذا السؤال الذى يتسع ويذلك ،هذا التساؤل المعدى الذى يزيد من ارتجاف هذه الآلة الخارجية ، هذا الدرع المعدنى ولم تحدس أنت نفسك حتى الآن رقته وضعفه .

« بينما هذا اللون الأزرق الذى يظل معلقاً فى الهواء ويعطى الاحساس بأن لا بد من اختراقه للنظر ، هذا اللون الأزرق يساعده هذا الارتجاج المستمر ، وهذا الصوت ، وتلك الأنفاس ، تعيد أشياء لا ترى بوضوح ، بل اعيد تكوينها ابتداء من بعض العلامات بحيث تنظر اليك بالقدر الذى تنظر به اليها ، وتعيدك أنت الى هذا الرعب الهادىء ، الى هذا الانفعال البدائى حيث يتأكد بقوة وتعال ، فوق أطلال كل هذه الأكاذيب ، حب الوجود والحق » .

اما **درجات** Degrés (١٩٦٠) التى تمثل المرحلة الثانية من تطور بيتور ، فرواية أكثر طموحاً ، ويتعلق الأمر فيها بالحديث عن حياة فصل باكمله ، اثناء حصة أحد المدرسين . وأتم المؤلف العملية فعلاً ، دون أن يأبه بوحدتى الزمان والمكان ، وأحاط فى آن واحد بالواحد وثلاثين تلميذاً والأحد عشر مدرساً الذين يتكون منهم أحد الفصول وربط « الفضاء الذهنى » لدى هذه الشخصيات عن طريق الاتصالات الوثيقة التى تحفل بها الحياة اليومية ، وحاول أن يحدد موقع كل منهم من وعى الجماعة الجماعى . وزاد الأمر تعقيداً ، فأقام بين هذه الشخصيات علاقات عائلية تؤثر باستمرار على حياتها داخل الفصل . على سبيل المثال ، التلميذ بيير ايلير ، الذى بلغ

الخامسة عشرة ، ابن أخي اثنين من أساتذته . وهذه العلاقات العائلية هي التي جعلت مسيو فرنييه يقرر تنفيذ مشروع طالما حلم به : وصف فصله . وبداه بالفعل مساء يوم ١٢ اكتوبر سنة ١٩٥٤ بعد انتهائه من درس روى فيه لتلاميذه اكتشاف أمريكا ليسرى عنهم . هذا ويتحدث فرنييه بصيغة المتكلم ، بينما يلجأ زميله هنرى الى صيغة المخاطب ، ويتحدث التلميذ بيير ايلير عن نفسه وعن زملائه بضمير الغائب . وهكذا عاد بيتور الى الوسيلة التى لجأ اليها فى **التغيير** عندما خاطب القارىء مباشرة . واذ يمر القارىء « بدرجات » السرد المختلفة يتعرف على الأساتذة وتلاميذهم . لكن الراوى يموت اثناء أداء مهمته ويقرأ ابن أخيه ذات يوم النص الذى ضحى بحياته من أجله . وتكشف خاتمة الكتاب عن أن المعرفة التامة وهم ، وأنها لا يمكن أن تتم الا « تدريجيا » ، هذا قبل أن يقول بيتور فى كتبه اللاحقة ان كل معرفة تساوى تكوين الأشياء نفسها .

كانت **درجات** نقطة تحول فى مؤلفات بيتور ، فهى نهاية الرواية بالمعنى التقليدى للكلمة ، ونهاية البطل الفردى وآخر خطوة حاسمة خطاها المؤلف قبل الانتقال الى الأشكال التى اتخذتها **حركة** Mobile **وشبكة جوية** Réseau aérien (١٩٦٢) **وسان ماركو** San Marco و **٦٨١٠٠٠٠ لتر ماء فى الثانية** 6810000 litres d'eau par seconde (١٩٦٥) . كانت الرواية تحقيقاً فى حين أن هذه المؤلفات وصف ودراسة بطلها روح كل مكان على حدة . هكذا يدخل الجهد المطلوب من القارىء فى نسيج النص . وعلى القارىء أن يبدأ العمل ، لأن هناك امكانيات عدة للقراءة . كما أن بيتور خطا — فى **حركة** مثلاً خطوة جديدة ، فانتقل من الاستشهاد بالنصوص الى « لصق » Collage النصوص الموجودة سلفاً بعضها ببعض . وهكذا ، أعاد النظر فى مفهوم ما للابداع الأدبى . . لم يعد الكاتب ذلك الاله القدير الذى يخلق فناً من لا شىء ، بل يقتصر دوره على اختيار عدد من العناصر الموجودة فى النصوص وتنسيقها . وشيئاً فشيئاً ، وضع بيتور القارىء فى وضع من يستمع الى مقطوعة موسيقية ، فى الوقت الذى اخذت فيه كتاباته تتجه الى السمع ، لا البصر . فالكاتب الحديث فى نظره هو الذى يعرف كيف يستخدم التكنيك الجديد .

★ ★ ★

أكثر ما يلفت النظر فى روايات روب — جرييه ، الذى يرى فيه البعض رائداً « للرواية الجديدة » ، الأهمية القصوى التى يوليها الكاتب لوصف الأشياء ، وعناصر الديكور ، والدقة المتناهية شبه العلمية التى يتسم بها ذلك الوصف . والنصوص التى جمعها روب — جرييه عام ١٩٦٢ فى كتابه **لحظات** Instantanés أبلغ دليل على هذا المنهج . بعض هذه النصوص مجرد رؤى خلت من الشخصيات . وأولها **المانكان** Le Mannequin وصف لحجرة كان يمكن أن يتولاه رسام أو مصور . واذ يقرأ القارىء هذه النصوص ، يخيب أمله لأن قراءاته الاخرى عودته على ظاهرة الانتظار : ينتهى بنا بلزاك ، مهما أطال الوصف ، الى فهم الشخصية ، وانطلاق الأحداث . لكن ، ما من شىء كذلك هنا . تنتهى **المانكان** بالرفض ، وينتهى النص فى اللحظة التى كان يجب أن ينتقل فيها الى الناس الذين يعيشون وسط الأشياء التى وصفها الكاتب . **واذ نقرأ هذه النصوص التى ترجع الى بداية حياة روب — جرييه الفنية ، نتبين لماذا قال عنه البعض انه « كاتب الأشياء » الذى حذف الانسان من**

مؤلفاته . ولكن الوصف يبدو هندسيـاً بارداً لان الكاتب يريد أن يعطينا أصدق صورة ممكنة للعالم. عادة ما تحول الكلمات دون رؤيتنا للأشـيـاء . والكلمات محملة بطاقة عاطفية تصور ، فى النهاية ، الموقف العاطفى للراوى أو المتفرج اكثر مما تصور الأشـيـاء ذاتهـا . لذا ، محى روب ــ جرييه فى كتاباته الصفات العاطفية ، والملاحظات الآدمية ، واستخدم كلمات محايدة ما أمكن . وهكذا ، حداه الأمل فى تصوير الأشياء « كما هى » . وأراد أن يعيد اليها كل قدراتها ، واولاها أن « تكون هنا ». ولم يكن اهتمام روب ــ جرييه بالأشياء ، على أى حال ، الا مرحلة تمهيدية استهدفت رسم حدود مجالين معينين ، مجال الأشياء ومجال البشر .

وأياً كان الشىء ، فانه يكتسب دائماً عند روب ــ جـرييه قيمة خياليـة تولد فى القارىء احساساً بالدوار . ها هى ذى قطعة من الطماطم خلت من العيـب ، يتوقف عندهـا الكاتب فى « المماحى » :

« لم يكن والاس قد اتخذ قراره بعد ، عندما وصل الى آخر موزع (آلى) . لم يكن لاختياره الا أهمية ضئيلة ، على أي حال ، لأن الأطباق المقترحة لا تختلف الا من حيث ترتيب المواد على الصـحون . وكانت الرنكة المملحة عنصرها الرئيسى .

لمح والاس ، فى زجاج الموزع ، ستة نماذج بالتركيبة الآتية ، وضع بعضها فوق بعض : تمتد على قاعدة من لباب الخبز المدهون بالزبد ، شريحة من الرنكة ذات الجلد الأزرق الفضى ، وعلى يمينها خمس قطع من الطماطم ، وعلى يسارها ثلاث دوائر صغيرة من البيض المسلوق ، ووضعت فـوق كل هذا ، فى نقاط حسـب حسابها ، ثلاث زيتونات سوداء . فضلاً عن أن كل صحن يستند على شوكة وسـكين . من المؤكد أن اسـطوانات الخبز صـنعت على « المقاس » .

ادخل والاس « الفيشـة » فى الفتحة وضغط على الزر ، واخذت رصة الأطباق تهبط بذلك الخرير المستحب الذى تحدثه المحركات الكهربائية ، وظهر الطبق الذى اشـتراه ، فى الخانة الخالية الواقعة فى الجزء السفلى ، ثم توقف . أمسك به ، وبالشوكة والسكين اللتين تصحبانه ، ووضع كل هذا على مائدة خالية . وبعد أن فعل نفس الشىء لكى يحصـل على شريحة من نفس الخبز مدهونة بالجبن ، وعلى كوب من البيرة ، بدأ يقطع وجبته ويحولها الى مكعبات صغيرة .

قطعة من الطماطم خالية من العيب حقاً ، قطعتها الآلة من ثمرة كاملة التنسيق .

القشرة ، على السطح ، سميكة متجانسة ، لونها أحمر كيميائى جميل ، سمكها منتظم بين قطعة من الجلد اللامع والتجويف الذى رصت فيه البذور الصفراء ، تبقيها فى مكانها طبقة رقيقة رجراجة مائلة الى الخضار ، تمتد بطول انتفاخ القلب . ويبدأ هذا القلب ولونه وردى باهت به حبوب خفيفة ، يبدأ ناحية الانخفاض السفلى بمجموعة من العروق البيضاء ، يمتد احدها حتى يبلغ البذور ، ربما بطريقة حائرة بعض الشىء .

وقعت ، فى أعلى ، حادثة تكاد لا ترى : ارتفع ركن من القشرة كان قد انفصل عن اللحم مســافة ملليمتر أو اثنين ، بطريقــة غــيرمحسوسة » .

وكما قيل عن روب ــ جرييه انه يرفض الانسان ، قيل عنه أيضاً انه يرفض الحدث . لكن هذا غــير صحيح . دليـل ذلك روايتـه **الماحى** (١٩٥٣) ، وهى رواية بوليسية بحتة. لكن روب ــ جرييه يرويها بطريقة فريدة من نوعها ، ويعطيها بعداً اسطورياً لا يحدســه القارىء لأول وهلة .

فى هذه الرواية ، يلجأ روب ــ جرييه الى أبسط شكل يمكن أن تتخذه الرواية البوليسية : حكاية اوديب ... لكننا لا نرى شيئاً من هذا عندما نقرأ الكتاب لأول مرة ، لان الكاتب يقدم لنا كل شىء ، بلا أدنى شرح أو تفسير ، من خلال احاســيس بعض الشــخصيات ، ومونولوجاتها الداخليــة . يحدث كل شىء فى أربــع وعشرين ساعة ، فى مدينة قد تكون امستردام ، أو ڤيينا ، أو غيرها . يصــل رجـل البوليس والاس ليلا ليحقق فى جريمة قتــل : أمس ، فى الســابعة والنصف ، أطلق رجل الرصاص على البروفيسور دوبون ، أثناء وجوده فى مكتبه . يقضى والاس يومه فى التحقيق ، وتسيطر على الكتاب كله حمى ذلك اليوم : لا فى ذهن والاس فحسب ، بل فى ذهن القاتل أيضاً . ويقدم لنا الكاتب بعض الأحاسيس، والصور ، والأفكار . لكننا لا نعرف أبداً اذا كان صاحبها والاس أم القاتل ، ... ونضــل . مع ذلك ، يستمر التحقيق ، ويتضح ، ويتعقد . لم يمت البروفيسور دوبون فى الواقع . لكنه التجأ الى أحد المستشفيات خوفاً من تكرار المحاولة ، وسرعان ما أعلنت الصحف اليومية أنه قد قتل . لكن دوبون يعود سراً الى مكتبه ، بعد محاولة قتله بأربع وعشرين ساعة بالضبط ، لكى يأخذ بعض الأوراق التى يحتاجهــا . وكان والاس قد ذهب أيضاً الى المكتب ايماناً منه بأن القاتل يعود دائماً حيث ارتكب جريمته . البروفيسور مسلح، وهو أيضاً مسلح . يحدث خطأ ، ويقتل رجـل البوليس « الضحية » . هكذا يرتكب الجريمة المخبر المكلف بالبحث عن القاتل . وقعت الجريمة اذن ، لكنها تأخرت يوماً ، بالضبط . وهنا ، يقف العنصر « البوليسي » فى الرواية .

تمتلك الرواية مفتاحاً آخر ، يكاد يستحيل اكتشافه بعد أول قراءة لها . عندما بدأ والاس زيارة المدينة التى أرسل اليها للتحقيق ، تعرف عليها شيئاً فشيئاً ، انها المدينة التى أتت به امه اليها عندما كان فى الثامنة ، بحثاً عن ابيه الذى رفض الاعتراف به . ومن ثم ، يفهم القارىء ــ ولا يفهم والاس ابداً ــ ان والده كان يعيش فى هذه المدينة ، وأنه ليس سوى البروفيســور دوبون الذى قتله بيده ، نتيجة ســوء تفاهم . والاس اوديب اذن ، وتنتهى مأساته عندما يقتل والده دون ان يعلم .. وهكذا تتضح أحداث الرواية متمثلة فى شىء أشبه « بالآلة الجهنمية » ، كما قال چان كوكتو J. Cocteau . لكن الحدث البوليسى يكتسب هنا قيمة اخرى ، بالقدر الذى يعيد به قصة اوديب ، ومن ثم يطابق اســطورة رمزية كبرى .

كانت محاولة التجديد عند روب ــ جرييه حاسمة فيما يتعلق « بمونتاج » الرواية خاصة . وقد رفض روب ــ جرييه الدراسة النفســية ، وعمق الشخصيات ، والتجا الى أبسط الأحاسيس

والمواقف ، لأنه رأى أن وظيفة الكاتب شيء آخر . على الكاتب أن « يبنى » عملاً فنياً ، وعلينا نحن أن نبحث عن معنى ذلك العمل الفنى فى الشكل . والشكل عند روب ــ جرييه تكرار ، أولاً وقبل كل شيء ، تكرار يصيبنا بالدوار ، شأنه شأن الوصف الدقيق تماماً . أو لم تتحول رواياته ، شيئاً فشيئاً ، الى عرض تمر خلاله بعض المشاهد المتشابهة التى تحاول اعتراض سبيل الزمان الماضى ، لكن بلا جدوى ؟ « يكرر » الكاتب أيضاً وسائل الانعكاس والتدخل : ذكريات ، قراءات ، اعلانات ، .. سلسلة كاملة من الموضوعات تستعيد « التيمة » الأساسية فى الكتاب ، على مختلف المستويات ، ويفهمها القارىء اليقظ المتنبه ، لكنها تظل غامضة فى نظر الشخصية التى تراها ولا تفسرها . ظل روب ــ جرييه يبتعد تدريجياً عن المبررات التقليدية التى يقدمها الروائيون والكتاب . ففى مرحلة اولى امتدت حتى **الغيرة** ، كتب ما يمكن أن يسمى « روايات الشخصيات » . فى **الغيرة** مثلاً ، يبنى خيال زوج غيور بناء مرضياً بناء على ملاحظته لسلوك زوجته وعشيقها المزعوم فرانك ، مما « يبرر » تداخل ثلاثة أو أربعة مشاهد متشابهة تنتقل عناصرها من الواحد الى الآخر فى الأثناء التى تتحول فيها ، والتكرار هنا دليل التسلط . واضطراب الزمان ظاهرى فقط : كل شيء « مضارع » بالنسبة للذاكرة والخيال ؛ واذ يبنى من جديد العالم الذهنى الذى تعيش فيه شخصيته ، يستخدم روب ــ جرييه الأدوات النفسية التى سبق أن استخدمها بعض الروائيين أمثال مارسيل بروست .

وعندما كتب **المتاهة ، وبيت اللقيا** La Maison de rendrez-vous ، اجتاز مرحلة جديدة : كان فى المرحلة السابقة قد انتقل من الحديث **عن الشخصية** بضمير الغائب الى الحديث بضمير الغائب عن **طريق** الشخصية . وهكذا قطع نهائياً كل صلة بينه وبين « الواقعية » لكنه ، فى هاتين الروايتين ، يلجأ الى ضمير المتكلم ، والمتكلم هنا راوٍ يكتب ، أو يحلم ، او يتخيل ، ويرد الى الوهم حقوقه .

وأما الكتاب فيغلق على نفسه ولا يخضع للقواعد التى تحكم عالمنا « نحن » . التناقض ، النزوة ، الخ .. تلك هى قواعده الجديدة . وأصبح السرد يولد من نفسه ، وينمحى كلما تقدم ، فيما يبدو . واستخدام المضارع بصفة مستمرة يؤكد هنا رغبة الكاتب فى رفض «القصة» : لم تعش الشخصيات قبل أول سطر فى النص ، وينتهى وجودها مع كلمة « النهاية » . هكذا يسعى روب ــ جرييه الى المطابقة بين زمان الكتاب وزمان القراءة مطابقة تامة ، وتطهير الأدب من كل تنازل للعالم الخارجى .

يثير روب ــ جرييه القارىء ، ويعمل على الا يهدأ أو يتراخى ، ويدعوه الى اقتفاء اثر الكاتب أثناء العمل ، واكتشاف امكانيات الخيال واللغة معه . ويتأمل الشاعر ــ لأن روايات روب ــ جرييه ، كأى رواية حديثة تقترب شيئاً فشيئاً من شكل شاعرى معين ــ الأشياء والكلمات . وتنمحى الشخصيات تماماً أمام شخصية الكاتب .

* * *

هذا **بعض** ما وصلت اليه «الرواية الجديدة» . اذ يمكن مواصلة البحث ، والوقوف عند كتاب

آخرين يحتلون مكانة مرموقة فى عالم الروايــةاليـــوم نذكر من بينهم **ناتالى ساروت ، وكلود سيمون ... الخ .**

ولنتساءل الآن ، الى أين انتهت الرواية ؟لقد خلقت « الرواية الجديدة » موضة ، شأنها شأن كل جديد . وتلتها فترة انتقال وصلتها بأهم تيارات أدب اليوم ، ولمع خلالها اثنان من الكتاب **كلود اوليبيه** C. Ollier **وجان ريكاردو** J. Ricardou انتهيا الى ما يمكن أن يسمى « تناقض الوصف »، المتمثل فى تجربة القدرة الخلاقة التى تقوم بهـا كتابة écriture استعبدتها الأشياء فيما يبدو . انه « لوصف خلاق » اذن ، قادر على خلق عالم كامل فى شكل كتاب . هكذا نعود من القصة الى اللغة ومن الواقع الى الكتابة . مغامرات اللغة ،مغامرات الموضوع : تحت هذين العنوانين يمكن أن تندرج مؤلفات أغلب الروائيين الشبان . فالى« الرواية الجديدة » اذن يرجع الفضل فى تطور الرواية لأنها فتحت الباب لمزيد من الجرأة ومزيدمن الحريـة ، وكادت تحرر تماما الروايـة من عبودية الفن الروائى التقليدى .

وقد تتفق روايات اليـــوم فى مفهومهـــا« للخيال » لكنها تختلف من حيث البناء .

ونحن الآن فى انتظار « كتاب المســتقبل »الذى تحدث عنه م. بيتور . وحتى لو كان قد كتب ، فان الوقت لم يحن بعد للحديث عنه ...

★ ★ ★

BIBLIOGRAPHIE

ALBERES (R.M.) : **Métamorphoses du roman,** Paris, Albin Michel, 1966.

BERSANI (J.), AUTRAND (M.), LECARME (J.), VERCIER (B.) : **La littérature en France depuis** 1945, Paris, Bordas, 1970.

BOISDEFFRE (P. de) : **Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui** (1939-1964), Paris, Perrin, 1964.
Où va le roman ? Paris, Editions Mondiales, 1962.

ESPRIT (LA REVUE) : **Le Nouveau Roman,** Numéro spécial, juillet-août 1958.

MAURIAC (C.) : **L'allitérature contemporaine,** Paris, Albin Michel, 1958.

NADEAU (M.) : **Le roman francais depuis la guerre,** Paris, Gallimard, 1963

PICON (G.) : **Panorama de la nouvelle littérature francaise,** Paris, Gallimard, 1960.

RICARDOU (J.) : **Problemes du nouveau roman.** Paris, Editions du Seuil, 1967.

★ ★ ★

مصطفى ماهر *

الرواية الألمانية في القرن العشرين

يتفق الباحثون فى الأدب الألماني بفروعه المختلفة والمختصون بالفروع القصصية وعلى راسها الرواية على أن كتابة دراسة شاملة للرواية الألمانية فى القرن العشرين أصبحت ضرباً من المحال وأن الشيء الوحيد الممكن فى هذا المجال بات الاقتصار على جانب واحد أو بعض الجوانب مع التنبيه المسبق الى هذا القصور حتى لا يقع الكاتب أو القارىء فيما لا ينبغي أن يقع فيه اى منهما من الخطأ أو الاضطراب . ولقد صارت الحال مع دراسة الرواية الحديثة الى ما صارت اليه نظراً لزيادة المكتوب والمنشور زيادة هائلة منذ ثمانينيات القرن الماضي بحيث يمكن أن نطلق عليهما « الانفجار الروائي » .. فما زالت الرواية تتطور وتتنوع وتنتشر حتى بلغت غاية ما يرجو المؤلف المبدع والقارىء المستمتع ثم فاقت هذه الحدود وأصبحت توشك أن تفتك بنفسها وأن

* دكتور مصطفى ماهر استاذ مساعد ورئيس قسم اللغة والآداب الالمانية بمدرسة الألسن بالقاهرة . له كتابات عديدة فى الأدب الالماني من أهمها « صفحات من الأدب الالماني » (بيروت ١٩٧٠) ويقوم الآن بترجمة الاعمال الكاملة لكافكا وصدر منها بالفعل روايتا « القصر » و « القضية » .

تحطم ما استقام من كيانها . **ونذكر فى هذا المقام على سبيل المثال السجل الذى حاول فيه هاينريش شبيرو أن يلم بالروايات التي ظهرت فى ألمانيا فى النصف الأول من القرن العشرين فعد مايقرب من الفين وخمسمائة عنوان لا يستبعد أن تكون قد تضاعفت بعد ذلك .**

خطت الرواية هذه الخطى وما هي بالنوع الأدبي القديم الذى يعتمد على تراث عريق فيما خلف القدماء ، وما هي بالنوع الأدبي الذى تحددت صفاته وأجمع الثقاة على تعريف جامع مانع له . فالكلمة التي تستعمل فى اللغة الألمانية دلالة عليه Roman مأخوذة من البيئة الثقافية الفرنسية حيث ألف الناس فى العصور الوسطى ومنذ القرن الثاني عشر على وجه التحديد التفريق بين ما يكتب باللغة اللاتينية ، لغة العلماء والفقهاء ، وبين ما يكتب بلغة العامة ، باللغة « الرومانية » ـ على حد قولهم ـ ، التفريق بين الـ lingua latina والـ lingua romana . ثم تحول النعت الى اسم عرفت به القصص سواء منها ما كان بالشعر أو ما كان بالنثر ، ثم ضاق مجال الاستعمال بعد ذلك حتى أصبحت الكلمة وقفاً على القصة النثرية .. وهكذا بقيت الكلمة ، وهكذا دخلت العصر الحديث وأصبح الألمان يستعملون الكلمة علماً على الأعمال الأدبية القصصية النثرية الكبيرة .. وتحدد الفرق بين الرواية والملحمة التي اتفق الادباء والنقاد على أنها النوع الأدبى القصصى الشعرى الكبير . وليس هناك شك فى أن الذهاب الى أن الرواية هي عمل أدبي قصصي نثرى كبير تحديد فيه سهولة وفيه فى الوقت نفسه سذاجة ... انه تحديد سهل نفرق به بين الرواية والقصة والاقصوصة « بمجرد النظر » ، وهو تحديد ساذج لأن كلمة « كبير » لا يمكن أن تكون كلمتان . وهو تحديد ساذج لأننا ، اذا تجاوزنا عنصر الحجم ، نقف قلقين أمام المقصود بـ « قصصي » و « نثرى » . ولا يرجع قلقنا الى أن المفهومين نسبيان فحسب ، بل يرجع كذلك الى معرفتنا بطائفة من الروايات الجيدة لا تحرص على العنصر القصصي حرصاً لافتاً للنظر ، وطائفة اخرى تحطم العنصر القصصي عن عمد وقصد . وحديث التفريق بين النثر والشعر حديث طويل متشعب ، وانك لتقرأ أحياناً سطوراً من النثر لا تختلف عن الشعر ، وان من الشعر ما يلتمس ما للنثر من بعد عن البحور والقوافي . واذا كان التحديد اعتماداً على مكونات الشكل يسير بين أشواك ذكرنا منها شيئاً وغفلنا عن أشياء ، فالتحديد اعتماداً على المضمون وعناصره لا يقودنا هو كذلك الى مانرضى عنه كل الرضا . فهل تشترك الروايات الكثيرة التي اجتمعت لدينا فى عنصر بعينه أو عناصر بعينها من ناحية المضمون ؟ هل تعالج الرواية مشكلة فرد ، أو مجموعة من الأفراد ؟ هل تعالج مشكلة مجتمع ؟ هل تدور الرواية حول مشكلة فلسفية أو حضارية مثل الصدام بين الحقيقة والوهم والاختلاف بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون ؟ هل تطوف الرواية بنا فى آفاق بعيدة أو تحصرنا فى مجال ضيق ؟ هل ترسم لنا صورة واسعة من العلاقات والارتباطات أو تكتفي بصورة محدودة أو تتحاشى هذه الامور وتنصرف عن التدقيق والتحليل ؟ هل تعود بنا الى الماضى أو تربطنا بالحاضر أو تندفع بنا الى المستقبل ؟ أسئلة وأسئلة تباعد بيننا وبين تحديد نرتاح اليه .

وتنوعت الرواية لا يعوقها اختلاف على شكلها أو مضمونها ، وتتبعت الدراسات الأنواع المختلفة بالحصر أولاً وبالتمحيص بعد ذلك . ونشأت قوائم تضم الأنواع المختلفة من الروايات ، وتعددت هذه القوائم ذاتها على قدر تعدد وجهات النظر الى الأعمال الروائية . فهناك الرواية

الهادفة . والرواية غير الهادفة ، وهناك الروايةالتعليمية والرواية التهكمية والرواية الساخرة ، وهناك الرواية الواقعية والرواية المثالية والروايةالخيالية والرواية العلمية والرواية التحليلية والرواية التاريخية والرواية السياسية والروايةالاجتماعية والرواية الحضرية والرواية القروية والرواية التي تدور حول المغامرات والغرائبوالعجائب ، والرواية التي تصور حياة الفرسان أو حياة القراصنة أو حياة الفنانين أو حياةالعشاق أو حياة الاسرة أو حياة فرد منذ مولده الى اكتماله أو الى اخفاقه ، هناك الروايات المرحةوالروايات الجادة ، والروايات الدينية،والروايات ذات الموضوع الفلسفى أو الثقافى النقدى ،والروايات البوليسيةوالروايات الخفيفةوالروايات الرخيصة والروايات الجنسية والروايات المبتذلةوالروايات المثيرة ، وهناك الروايات التي تتحدث عن « أنا » ، والروايات التي تتحدث عن » هو «أو « هي » أو « هم » ، والروايات التي تعتمد على السيرة الذاتية ، والروايات التي تقوم علىمجموعة من الخطابات ؛ والروايات التي تقوم على دفتر اليوميات ، والروايات التي تعتمد علىالوثائق ، والروايات التي تقوم على الحوار ... واذا كنا قد ذكرنا العديد من الأنواع ، فلا يساورناشك فى ان هناك انواعاً اخرى لم نذكرها ، ولا يساورنا شك فى أن امكانية الجمع والتبويبلا تقف عند حد ، فما أكثر أوجه النظر ، وما أكثر المقاييس التي يمكن أن تخضع الرواية لها .

والتداخل بين أنواع الرواية شائع .. ولعلالأصوب أن نقول ان الرواية التي تمثل نوعاً نقياً وحده دون سواه لا وجود لها . فكثيراً ماتكون الرواية واقعية وخيالية فى الوقت نفسه ، او تكون غرامية وتحليلية واجتماعية الى آخرذلك . ولكننا لا يمكن أن ننكر ان الرواية الواحدة تتسم فى الغالب بصفة تغطي على الصفات الاخرىوتنتسب بهذا الى نوع لا يصعب تحديده .. فاذا اخذنا بهذه الملاحظة يَسَّرنا على انفسنا مهمةالتصنيف والتبويب .

واذا كنا نواجه هذه الصعاب فيما يختصبالرواية وتعريفها وتحديد أنواعها ، فاننا نكاد ألا نجد صعوبة فى تحديد بداية القرن العشرينبالنسبة للرواية بعام ١٩٠١ ، فقد شاء الحظ السعيد أن يبدأ القرن بعمل عظيم لأديب عظيم .أما العمل الروائي العظيم فهو **« اسرة بودنبروك »** وأما الأديب العظيم فهو **توماس مَنْ** Thomas Mann (١٨٧٥ ــ ١٩٥٥) الذى ولد فى عائلة مرموقة ثرية فى اوبيك ثم انتقل الى الحياةفى ميونيخ وهاجر من ألمانيا فى عصر النازية فأقام فى سويسرا ثم فى أمريكا ثم فى سويسرا مرة اخرىحيث توفي (حصل على جائزة نوبل فى عام ١٩٢٩) . ولا ترجع أهمية رواية **« بودنبروك »**الى انتشارها الخارق للمألوف فحسب ــ فقد طبعت مرات لا تحصى وتجاوزت نسخها عدةملايين ــ بل ترجع الى امور اخرى كثيرة ، من بينها مثلاً أن هذه الرواية تعتبر تتويجاً للمذاهبالأدبية التي شاعت فى القرن التاسع عشر وتعتبر فى الوقت نفسه فاتحة قوية لاتجاهات ثوريةيختص بها القرن العشرون ، ومن بينها كذلك أنها، وهي الروايةالاولىلتوماس مَنْ ،تلخص فكر الكاتبوتبسط اساسياته التي بنى عليها أعماله الأدبية الوفيرة فيما بعد . ورواية **« اسرة بودنبروك »**تتخذ اسلوباً بين الواقعية والطبيعية (الناتورالية) وتعتمد على كثير من العناصر الذاتية من حياةالأديب واسرته ، وتصطبغ بصبغة من التشاؤم والخوف من التدهور عرفتها الانسانية فى عصورمختلفة وكانت واضحة فى الثقافة الألمانية فى أواخر القرن التاسع عشر وضوحاً لا مراء فيه . **تقومأفكار توماس من فى مجموعها على تأملات فى وضع الفن فى عالمنا الحاضر ، وتتسع هذه التأملاتفتشمل وضع الفنان فى عالمنا الحاضر ، ثم تشمل الثقافة كلها وحملة الثقافة جميعاً ومالها ولهم منوضع فى عالمنا الحاضر وحياتنا الحاضرة . ويذهب**

توماس منْ في تاملاته الى ان هنـاك هوة تفصل بين الحياة الحاضرة وبين الفن وأن هذه الهوة يستعصي على الانسان تجاوزها مهما بذل من جهد . أمـا الحيـاة الحاضرة فقد أقامت لنفسـها معايـير تقيس بهـا الامـور فتفصـل فيهـا بين ما هـو سليم ومـا هـو مـريض ، بين المعتدل والمضطرب بين السـوى والشاذ ، بين المفيد والضار ، بين الصالح والطالح ، والحياة الحاضرة تنعم بالراحة والاطمئنان الى ما اقامت من معايير وما وصلت اليه من نتائج ، وترتاح غاية الراحة . اما الفن فانه لا يرضى بهذه المعايير القائمة والنتائج المريحة ، ويترك ما هو سليم ويسعى الى ما هو مريض ، انه يدير ظهره الى الامور المعتدلة السوية المألوفة ويكلف غاية الكلف بالامور الشاذة الخارجة على المألوف .. ولهذا فان الفنان يظل في نظر الحياة وأصحابها انساناً ضعيفاً حيث تلزم القوة ، رقيقاً حيث ترتجي الخشونة ، مريضاً حيث لا مناص من الصحة .. والفنان يقابل هذه التصورات بنظرة الى الحياة مرتابة لا تخلو مـن العداء .. ان الفنان ينظر الى الحياة الحاضرة التى اصبحت البورجوانية تسيطر عليها بعين امتلأت بالتناقض فيعود بصور مشبعة بالتناقض . ان الحضارة البورجوازية قد انتهت الى تدهـور لا سبيل الى النجاة منه ، ولقد أسهم في هـذا التدهور ما انتهى اليه الفن من أساليب لينة واهنة ، واذا بالثقافة كلها تفتقر الى ما لا ينبغي أن يفتقر اليه الكائن العضوى من مقومات الحياة . واذا كان العصر الحاضر قد غرق في تيارات التدهور ، فهي تجرفه تارة وهو يعينها على أن تجرفه تارة اخرى ، فان الأمل معقود على عصور قادمة تصنع ثقافة قوية صحيحة سليمة سوية لا تفصلها عـن الحياة فواصل .

من هنا نستطيع ان نفهم صورة التدهور التى يرسمها توماس منْ في روايته الاولى التي وضع تحت عنوانها الأصلي عنـواناً ثانياً هـو « **تدهور اسرة** » . يتتبع توماس منْ في روايته اسرة في لوبيك فيحيط بأجيال اربعة منها ـ وما أشبه منهجه بمنهج الرواية التجريبية ، وما أكثر ما تعلم من اميل زولا ! ـ فهي اسرة نشيطة في امور الحياة ، اشتغلت بالتجارة وبرعت فيهـا حتى بلغت منتهى ما تحلم بـه البورجوازيـة ، واذا بالتدهور يعترى الاسرة ويفرض نفسه على الجيل الرابع ، فتظهر فيه تيارات معادية لمقومات الحياة البورجوازية ، تظهر فيه أحكام لا تقوم على المهارة في الحياة والحرص على النجاح المادى ، فهذا هو « هانو » صغير الاسرة يمتاز بموهبة فنية واضحة وحساسية مرهفة ورقة مفرطة ، فما اعجزه عن السير على درب اهل التجارة وأصحاب الحيـاة العملية الحريصة على النجاح والكسب ، وهـذه هي الاسرة تنقرض ويضيع اسمها بموت « هانو » في الخامسة عشرة من عمره . والحقيقة ان علامات التدهور لم تظهر فجأة في الجيل الرابع ، بل بدأت تظهر منذ الجيل الثاني فهذا هو كريسـتيان لا يصلح للحيـاة النشيطة في التجارة ، وهذه هي « توني » تحلم بالحياة الرغدة وتمنى نفسها بالحب السعيد وتبعد بهذا عن مقومات حياة الاسرة ، ولكن الاسرة تفرض سلطانها على البنت فتختار لها الزوج وتلقي بها في غمار حياة لا يمكن أن تندمج فيها بقلبها ، واذا بهذه الحياة تتحطم ، واذا بالاسرة تحاول العثور على بديل لها من النـوع نفسـه فلا تفلح ، وتضطرب نفس « توني » نفسها وتتغير اتجاهاتها ، فهي لا تنكر على أسرتها شيئاً ، ولا تأخذ على أبيها مأخذاً ، بل ترتبط به وتتعلق به على اوثق ما يكون الارتباط والتعلق .

وفي رواية **اسرة بودنبروك** نقرأ الوصف التالي للقاء بين البنت « توني » وابيها « القنصل » وأمها « السيدة زوجة القنصل » تفاجأ فيـه البنـت باختيار والديها « السيد جرونليش » زوجاً لها ، فهو رجل واسع الاتصالات يُرجى من ورائه النفع الكثير لتجارة الاسرة :

« ومرت ثمانية أيام حدث بعدها المشهد التالي في حجرة الافطار . نزلت توني في الساعة التاسعة ، ودهشت عندما رات أباها يجلس بجانب السيدة الوالدة الى مائدة القهـوة .

وبعد أن مدت جبينها اليهما ليقبّلاه ، جلستفى مكانها نشيطة ، جائعة ، وما زالت الحمرة تصْبغ عينيها من أثر النوم ، وتناولت شيئاًمن السكر والزبد والجبن الأخضر المتبل .

وبينمــا هي تمســك بفوطتها البيضــةالساخنة ، وتفتحها بملعقة الشاى قالــت : « ما أجمل ان اجدك يا أبي هنا مرة ! » .

وقال القنصــل وهو يدخــن سيجــاراًويضرب على المائدة باستمرار وبخفة بصحيفته المطبقة : « لقد انتظرت اليوم حتي تستيقظي ،ايتها النوامة ! » .

أما السيدة زوجة القنصل فقد ختمتببطء وبحركات رقيقة افطارها ثم رجعــت بظهرها لتتكىء على مسند الأريكة .

واستطرد القنصل يقول بطريقة تعبر عنالأهمية : « لقد بدأت تيلده العمل فى المطبــخ منذ بعض الوقت ، ولو لم اكن اريد ، انــاووالدتك ، ان نتحدث الى ابنتنا الحبيبة فى أمر هام ،لكنت الآن مشغولاً بعملي أنا أيضاً » .

ونظرت تــوني ، وفمهــا مليء بالخبزالمدهون بالزبد ، فى وجه أبيها وامها ، نظــرة تجمع بين الشغف بمعرفة الخبر ، والفزع ممايمكن أن يكون .

وقالت السيدة الوالدة : « ولكن كليأولاً يا بنيتي » ، وعلى الرغم من ذلك وضعت توني سكينها وصاحت : « هات ما عندك يا أبيعلى الفور ، أرجوك » . ولكن القنصل عاد يقول دون أن يكف عن العبث بالجريدة : « بل كليالآن » .

وبينما أخذت توني تشرب القهوة صامتةمنعدمة الشهية ، وتأكل البيضــة والجــبن بالخبز ، بدأت تفطن الى الموضوع ، وسرعــانما تجرد وجهها من نضرة الصباح ، وشحب قليلاً ، وردت العسل شاكرة ، وقالت بصوتخفيض ، انها انتهت من الافطار .

وقال القنصل ، بعد أن صمت لحظة :« يا بنيتي العزيزة » ، المسألة التي نريد أن نتحدث اليك بشأنها ، يحتويها هذا الخطاب » .وهنادق على المائدة بمظروف كبير يميل لونــه الى الزرقة ، تناوله بدلاً من الجريدة التي كانحتى ذلك الحين يدق بها . ثم اخذ يقول : « الموضوع باختصار : هو أن السيد **بنديكسجرونليش** الذى عرفناه جميعاً رجلاً شهماً طيباً لطيفاً ، قد كتب اليّ بقــول انه أثناء اقامته هنا أحس بميل عميق الى ابنتنا ، وهو يتقدم رسمياً بطلب يدها . فماذا ترى ابنتناالحبيبة فى ذلك ؟ » .

وكانت توني تجلس متكئةمطاطئة رأسها،تدير ببط حلقة الفوطة الفضية فى يدها اليمنى، وفجأة رفعت عينيها ، عينيها اللتين كانتا قــداظلمتا كل الظلمة وامتلأتا بالدموع . وقالت بصوت حزين وكأنها تدفع الكلمات من فمهــادفعاً : « ماذا يريد هذا الرجل مني ؟ هــل آذيته فى شيء ؟ » . ثم انفجرت باكية .والقىالقنصل نظرة الى السيدة عقيلته ثم تطلع فى شيء من الاضطراب الى فنجانــه الفــارغ .وقالت السيدة زوجة القنصل فى رقة : « أي حبيبتي توني . ما هذا الانفعال ؟ ينبغي أنتوقني من ان والديك يضعان نصب أعينهمــا شيئاً واحداً هو مصلحتك ، وانهما لا يستطيعاننصحك برفض سبيل الحياة الذى يعــرض لك الآن . وأنا اعتقد أن احساساتك حيــالالسيد جرونليش احساسات لم تكتمل اكتمالاً

نهائياً ، ولكني أؤكد لك أن هــذا سيحدث بمضي الوقت . وان مخلوقة صغــيرة مثلك لا يمكن أن تعرف بوضوح ما تريد . ان رأسك ليضطرب بالأفكار كما يضطرب قلبك بالمشاعر . وانما ينبغي أن يتيح الانسان للقلب وقتاً ، وأن يفتح رأسه لنصح ذوى الخبرة الذين اخذوا على انفسهم السعى الى خيرنا وسعادتنا عن تصميم وترتيب ... » .

وقالت توني يائسةً من كل عزاء وهــي تجفف عينيها بالفوطة الباتستة الصغيرة التي علِقَت بها بقع من البيض : « انني لا أعرف عنه الا ان له لحية صفراء ذهبية ، وأن عمله نشيط رائج ... » وأحدثت شفتها العليا ، التي كانت ترتعش وهي تبكي ، انطباعاً مؤثراً لا سبيل الى التعبير عنه .

واقترب القنصل منها بكرسيه بحركــة تنم عن رقة مفاجئة ومسح بيده على شعرهــا مبتسماً ، ثم قال : «أيْ صغيرتي توني . وماذا كان يمكن أن تعرفي عنه ؟ انك صغيرة ، هــه ، وما كان يمكنك أن تعرفي عنه شيئاً اذا هو بقي بدلاً من أربعة أسابيع اثنين وخمسين اسبوعاً . أنت بنت صغيرة ، لم تنضج عيناها بعد للابصار بالدنيا ، فعليها أن تعتمد على أعين الآخرين الذين يريدون لها الخير ... » .

وجفت دموع توني شيئاً فشيئاً ، وكان رأسها ساخناً ، يعج بالأفكار ... ربــاه . يالها من مسألة . لقد كانت تعرف بطبيعــة الحال أنها ستصبح ذات يوم زوجة لرجــل يحترف التجارة ، وأنها ستتزوج ذات يــوم زيجة جيدة تقوم على المصلحة والفائــدة ، زيجة تتناسب مع كرامة الاسرة وكرامة المتجر ... » .

ونحن تلتقي بالمشكلة ذاتها فى رواية « **موت فى البندقية** » التي أصدرها توماس مَن فى عام ١٩١٣ . وليس معنى ذلك أن توماس مَن يكرر نفسه . انه ينوع اسلوبه بمرونة بارعة . واذا كانت رواية « **اسرة بودنبروك** » تسلط الأضواء علــى الحياة الاسرية وعلى النشاط الحرفى الذى تستمد منه الاسرة مقومات حياتها ، فان الأضواء تتسلط فى رواية « **موت فى البندقية** » على حياة الفنان وعلى أحاسيسه وانفعالاته وأفكاره ، وهي عندما تتسلط على حياته تارة تنفذ الى أعماقها ، وتارة تحيط بالمجالات المختلفة التى تؤثر عليها وتؤثر فيها . ومن هنا جاءت العبارة تارة مطابقة للواقع مصورة لما هــو كائن ، وتــارة متابعة للتحليــل والتشريح ، وتارة ثالثة مندفعة مــع الخيــال والوهم . تدور الأحداث حول جوستاف أشنباخ ، أديب متقدم فى السن ، أصاب شهرة ليســت بالهينة ، وكان فى حياته شديداً مع نفسه ، يقف الى جانب الروح فى صراعها مع الجسد ، فاكتسب نعمة السيطرة على الذات والتحكم فى النفس على خير ما يكون ذلك التحكم وتلك السيطرة . وها هو ذا يحس شيئاً من الفتور ، ويحس رغبةً فى الانطلاق من موطنه الألماني الى ارض تطل علــى البحر وتنعم من الشمس بالنور والدفء . فهــو يسافر الى البندقية . ويلتقي فى الفندق باسرة بولونية يحيِّيها وتحيِّيه . وهو يعبر ببصره على الام وعلى البنتين ليثبته على الابن **تادسيو** ، الذى يلوح له مثالاً للحسن والطلاوة ينطق بكمال الجمال الرباني . وسواء جاهد الأديب الشاعر نفسه أو ترك لها العنان ، فهو يحــرص على التطلع الى الصبي ، ويطيل اقامته فى البندقية من اجله . واذا كان الجو فى ذلك الوقت من السنة لا يلائم صحته الرقيقة ، فهو يلتمس المبررات ليؤجل سفره المرة تلو المرة . بل لقد اكتشف جوستاف أشنباخ ذات يوم أن البندقيــة تتعــرض لوبــاء الكوليرا وأن السلطات تخفي الأمر حتى لا تخسر ما يعود عليها من المصطافين والسياح . ولكنــه مع ذلك يبقى ولا يستطيع الانصراف عن التطلع من بعيد الى الكيان الجميل الذى فتح عينيــه

ذات يوم فرآه أمامه . وها هو ذا لا يطيق الانتظار حتى تأتي المصادفة بالجمال فيسعد بالتطلع اليه ، انه يسعى اليه ، ويسير وراءه . حقيقة انه لا يقترب منه اقترابا ، ولكنه يتبعه من بعيد حيثما سار . ويعلم ذات صباح أن الاسرة البولونية قد حزمت الحقائب للرحيل ، فيجلس فى كرسيه يتأمل ، ويتخيل الصبي وهو يلوّح له وكأنه يقتاده الى الكارثة ، ويغفو . وتتناقل الأخبار فى اليوم نفسه نبأ موت الأديب الشاعر العظيم جوستاف أشنباخ .

لقد وصل الفن ، حتى وهو يظن أنه قوى صلب ، الى درجة من الضعف ، ما يكاد فيها أن يصطدم بالحياة البورجوازية ، حتى يتفتت وينهار وتحتويه الفياهب ، وكأن هناك من يقتاده الى الكارثة اقتياداً لا قِبَلَ له على الوقوف فى سبيله. **ولعل وصف حلم جوستاف أشنباخ من أروع ما كتب توماس مَن على الاطلاق ،** يقول :

« ورأى فى تلك الليلة حلماً فظيعاً ، اذا استطاع الانسان أن يطلق اسم الحلم على معاناة جسمية روحية حدثت له وهو فى سبات عميق وفى استقلال ذاتي تام وفى حاضر حسي حدثت له دون أن يرى نفسه سائراً متحركاً موجوداً فى المكان الا فى الأحداث دون سواها . وكان مسرح هذه الأحداث هو روحه ، وكانت الأحداث تندفع من الخارج الى الداخل ، فتقهر مقاومته ، مقاومته الروحية العميقة ، قهراً عنيفاً ، وتنفذ اليه تاركة وجوده وثقافة حياته خراباً عدماً .

كان الخوف هو البداية ، الخوف والرغبة والشغف الفظيع بما يوشك أن يأتي . كان الليل يخيم ، وكذلك حواسه مرهفة . وأقبلت من بعيد قرقعة وضجة ، هي خليط من الضوضاء ، من الصلصلة والنسف والرعد المكتوم ، وعليها تهليل حاد وعويل على هيئة واو ممدودة . وكانت تكتنفها على نحو حلو فظيع الحلاوة نغمات ناى عميقة الأنين ، وقحة الالحاح ، كانت تسحر الأحشاء بالحاح لا حياء فيه . وكان هو يعرف ، معرفة غامضة ، عبارة تصلح لوصف ما تأتى له : « الاله الغريب » . ثم شعشع جمر كثيف الدخان ، وتبين هو منطقة جبلية كالتي تحيط ببيته الصيفي ، وتدحرج المشهد فى نور متقطع ، من اكمة عليها غاب ، بين جذوع الشجر وبقايا الصخور المكتسية بالطحالب ، واتجه وهو يتلوى الى أسفل ، وفيه بشر وحيوانات وقطيع وعصبة صاخبة ، حتى غمرهم السفح بالاجهاد واللهيب والصخب والرقص الدوار المترنح . كان هناك نساء يتعثرن فى ثياب من الفراء مسرفة فى الطول تتدلى من وسطهن ، ويهززن متأوهات فوق رؤوسهن المائلة الى الخلف دفوفاً ذات اجراس ، ويؤججن نيران مشاعل متناثرة ، ويقبضن على أفاع فى وسط بطونهن ، أو يحملن صائحات صدورهن بكلتا اليدين . وكان هناك رجال لهم قرون على جباههم ، وشعر كثيف على جلودهم ، يرتدون فوطاً من الفراء ، يثنون الرقاب ، ويرفعون الذراعين والفخذين ، ويقرعون على طسوت من البرونز ، ويضربون بعنف على طبول ، بينما أخذ صبية مرد يخزون بفروع مورقة بعض الماعز ، ويتشبثون فى قرونها ويهللون ، والماعز يلمسهم فى قفزاته . وكان هؤلاء المأخاذون يهللون بأصوات رقيقة وصيحات تنتهي بحرف واو طويل ممدود ، على نحو يجمع بين الحلاوة والشراسة كما لم تعهده اذن من قبل . كانت هذه الصيحات تنطلق عالية ، كأنما أطلقتها وعول ، وكانت ترتد من هناك عديدة النبرات ، منتصرة انتصاراً خرباً ، وكان كل يحث صاحبه على الرقص وتحريك الأعضاء ، ولا يدعه يصمت . أما نغمة الناى العميقة الجذابة فكانت تنفذ فى كل شيء وتسيطر على كل شيء . ألم تجذبه هو كذلك ، المشاهد المتمنع ، جذباً لا حياء فيه ، الى الحفل والى الضخامة الهائلة

للضحية المتطرفة اشد التطرف ؟ ولقد كان نفوره شديداً ، وكان خوفه شديداً كذلك ، وكانت ارادته مخلصة لحماية ماله حتى النهاية من الغريب ، من عدو العقل الصامد ، الكريم ، الجدير ، ولكن الصخب والعويل ، وقد تضاعف لاصطدامه بجدار الجبل الرنان ، زاد ، وتضخم واصبح جنوناً جارفاً . وتزاحمت الأبخرة على الحس : رائحة الماعز اللاذعة ، رائحة الأجسام اللاهثة ، ورائحة كأنها رائحة المياه العطنة ، ومعها رائحة اخرى مألوفة نوعاً ما هي رائحة الجرح والمرض الشائع » .

هذه التصورات الفنية وهذه الآراء الفلسفية تكوّن خطا لا ينقطع ينتظم أعمال توماس مَنْ الروائية . فى عام ١٩٢٤ أخرج توماس مَنْ رواية « **الجبل السحرى** » التي تتناول فيها بالنقد المجتمع المعاصر والثقافة المعاصرة بين تشاؤم يتوقع الشر كل الشر لما هو قائم وتفاؤل يرى أن انسانية اخرى يمكن أن تنضج عن علم عميق بما ينخر فى العظام ويودى الى التهلكة . تدور الأحداث حول شاب من هامبورج فى الثالثة والعشرين من عمره اسمه هانس كاستورب لا يفرغ من دراسة الهندسة حتى يذهب الى مصحة فى جبال سويسرا فى منطقة داڤوس يستجم فيها من السل الرئوى واحد من ابناء عمومته هو يُواخيم تسيمسن ، وهو شاب جميل وسيم كان على وشك التقدم للامتحان النهائي فى الكلية العسكرية حين اكتشف المرض فى صدره فتغيرت طريقه فى الحياة . جاء هانس كاستورب لزيارة يُواخيم ، ولكن الزيارة تطورت الى اقامة . والحق ان كاستورب لم يكن مريضاً ، ولكن مدير المصحة كان لطيفاً معه فما ان نصحه هذا بأن يشارك نزلاء المصحة فى الاسترخاء والنزهة والطعام حسب النظام الدقيق الموضوع ، حتى قبل عن طيب خاطر . ولقد وجد هانس كاستورب فى هذا المكان المرتفع فى أعالي الجبال بعيداً عن منخفضات الحياة كثيراً مما شغل فكره وحثه على التدبر والتأمل . التقى هناك بالأديب لودوڤيكو سيتيمبريني وبالحسناء الروسية كلاوديا شوشات وتحادث معهما وعلم من أمرهما ما لم يكن يعلم . سمع من الأديب سيتيمبريني انه يتصور المرض على نحو آخر غير الذى يذهب اليه الناس ، فالمرض بالنسبة اليه شيء مهين يجرد الانسان من كرامته ، وسمع منه انه منضم الى جماعة عالمية تسعى الى تنظيم التقدم ، وانه يشترك خاصة فى دراسة النواحى الاجتماعية للألم بغية الخروج بنتائج تفيد الانسانية فى سيرها الى الأمام ، وسمع منه آراء فى الديموقراطية الفردية وفى بناء متكامل حر يجمع البشر جميعاً . وطالت اقامة كاستورب واصبح يُعامل فى المصحة معاملة المرضى تماماً لا يُفرّق بينه وبينهم فى شيء . أما علاقته بالروسية الحسناء فقد تطورت الى حب لم يجد بداً من الاعتراف لها به ذات يوم . وتركت الروسية المصحة وسافرت ، وترك الأديب سيتميمبريني المصحة هو كذلك ، وانتقل الى القرية . وهناك ذهب اليه **كاستورب و تسيمسن** ، والتقيا بليو نافتا الذى كان شديد النقد لاراء سيتيمبريني المتفائلة ، وكان على العكس منه يعتقد ان العصر يندفع اندفاعا خطيرا رهيبا الى العنف وتطور الأحداث فاذا بيُواخيم تسيمسن يترك المصحة ويدعي انه قد شفي حتى يتخذ مكاناً فى المهنة التي اختارها لنفسه . ولكنه لا يلبث أن يعود وقد اشتد به المرض ، وما تمر الا فترة وجيزة حتى يموت . أما هانس كاستورب فقد بقي ، وهو السليم ، فى المصحة ، يتحدث الى النزلاء ، ويخرج الى الطبيعة يريد أن يجد فيها شفاء لما ملك عليه فكره من امور الحياة المضطربة التي لا يستقيم فيها شيء . وتعود الحسناء الروسية كلاوديا مرة اخرى الى المصحة ، فيرتاح هانس كاستورب لعودتها راحة كبيرة . ولكن هذه الراحة لا تدوم

طويلا فسرعان ما تغادر كلاوديا المصحة وتتركهــاوقد اشتد بين أهلها الاضطراب . أمــا هانس كاستورب فقد واجه أزمة لم يسهل عليه التغلبعليها . وأما سيتيمبريني ونافتا فقد دخل الصراع بينهما مرحلة خطيرة ، فهما يتبارزان ، وان لـم يقتل سيتيمبريني غريمه ، فقد تركه فى حالة لم يستطع معها احتمال الحياة فقتل نفسه . ومضتعلى هانس كاستورب سبع سنوات فى هذا المجتمع المريض الذى يبدو فوق الجبل وكأنه غير المجتمعفى المنخفض وما هو فى الحقيقة الا صورة رمزيــة له انشقت عنه وابتعدت عن أحداثه الجديــدةـ وفقد كاستورب الصلة بما كان يجرى بعيداً عن المصحة ، حتى جاءت الأخبار باندلاع الحرب العالمية الاولى .

وعكف **توماس مَنْ** بعد ذلك على روايــة((**يوسف واخوته**)) (١٩٣٣ ــ ١٩٤٣) فأتمها فى أربعة مجلدات ، وأخرج فى عـــام ١٩٣٩ روايــة((**لوته فى ڤايمار**)) التي يتخيل فيها شارلوته بوف التى أحبها جوته فى صباه وقد ذهبت بعــد أنتقدم بها العمر الى ڤايمار والتقتبجوته . وتدهش شارلوته للقاء الفاتر الذى لم تكن تتوقعه مــنانسان كان قلبه يتأجج حباً . ولا يجد **توماس مَنْ** وسيلة يوفق بها بين الاثنين الا نزهة بالعربة فيعالم الخيال يتحدثان فيها عن ذكريات مضت . ــ ولم يكن توماس مَنْ يرجو من لقاء لوته وجوتهأكثر من اطار يحيط به أحاديث وتأملات كثيرة عن الثقافة وعن حياة الناس فى عصور مختلفة . ــ ثم أتم توماس مَن رواية ((**دكتور فاوستوس**)) فى عام ١٩٤٧ وهو تدور حول الفن المريض والفنانالعبقري الذى لا يجد له ســبيلا الى الربانية فيسلك سبيل الشيطانية ليخلق العمل الــذىيرتاح اليه ، ولكنه لا يكاد يتم عمله حتى تكتنفه الظلمات ويخيم عليه الجنون . وقد أحدث توماسمَن فى هذا تداخلاً بين خطين من الأحداث ، خط الموسيقى أدريان وهو ينمو من مرحلة الطفولة الىمرحلة النضج الفنى الى مرحلة التأليف العبقرى الى مرحلة الجنون ، وخط المفكر فاوست الذىدخل تاريخ الأدب فى أعمال أدبيه متعددة أبرزها مسرحية جوته حيث اكتمل نموذجاً للانسان الظامــيء الى المعرفــة ، المندفــع الى ظلمات الشيطانية ، لا ينقذه منها الا تقدير ربانى رحيم . **وتوماس مَن** يغفل مرحلة الخلاص ويقف فى مرحلة الشكوى الفاوستية ويجعل منها نقطة الالتقاء معحياة شخصية الفنان التي ابتكرها لتجسم مفهومه عن الفن المريض والثقافة المتدهورة . وليس هناكشك فى أن أحداث الحرب العالمية جاءت مؤكــدة للتوقعات التشاؤمية التي كان توماس مَن يبثها .

وتتم أعمال توماس مَن الروائية بروايتينهما ((**المختار**)) التي نشرها عام ١٩٥١ وتناول فيها قصة الانسان الذى ينوء تحت وطأة ذنب كبيرثم يُدخله الله فى رحمته ويغدق عليه من منتــه ويختاره لرتبة لا تعلوها رتبة اخرى ــ واعتمدتوماس مَن فى قصته على القصة الشعرية القديمة التي أنشأها فى القرن الثالث عشر **هرتمن فونآوى** ((**جريجوريوس**)) ــ والرواية الثانية هي ((**اعترافات النصاب فيلكس كرول**)) التي نشرها **توماس مَن** فى عام ١٩٥٤ وهي رواية مغامرات مرحة تحكي قصة الدنيا التي يخدعها النصاب فىالبداية وينتصر عليها فى النهاية .. فهو يتنقل من بلد الى بلد ومن بيئة الى بيئة ويجد فى خبثه مناحية وفيأحوال الدنيا منناحية ثانية ، مايساعده على الحياة الناعمة التي يظهر فيها بمظهر الفارسالعظيم وما هو من الفارس العظيم فى شيء .

★ ★ ★

ونحن اذا استعرضنا الأعمــال الروائيــةلتوماس مَن ، ونبشنا فيها عن العناصر المختلفة ووقفنا مثلاً عند نقد الحيــاة الاجتماعيــة التيأتصلت فى الطبقات البورجوازية خاصــة ، ثــمَّ

عدنا فوقفنا عند نقد الثقافة التي تنبهت العقول في أوروبا الى سبيل التدهور الذى تندفع فيه ، ثم تأملنا الحياة التى عاشها رجل لا هو بالمريض ولا هو بالسليم فى مصحة عالية فوق الجبل بعيداً عن المنخفض الذى يعيش فيه الناس .. وجدنا أنفسنا أمام تيارات أساسية تمثل الأدب الألماني فى القرن العشرين ، ووجدنا أنفسنا أمام أسماء مجموعة من الادباء الروائيين البارزين مثل هاينريش مَن والفريد دوبلين وفرانتس كافكا وهرمن هيسه .. يمثلون هذه التيارات الأساسية .

هاينريش مَن هو أخو توماس مَن الأكبر ، ولد فى عام ١٨٧١ ، وحقق شهرة كبيرة فى عالم الأدب الملتزم اجتماعياً وسياسياً ، وكان حتى بداية عصر النازية رئيساً للأكاديمية الأدبية البروسية ، ثم هاجر الى تشيكوسلوفاكيا وفرنسا وامريكا وظل هناك حتى مات فى عام ١٩٥٠ . ويغلب على اسلوب هاينريش الواقعية التي قد يصبغها بشيء من ألوان الطبيعية أو الرومانتيكية .. وهو اسلوب مليء بالحياة على كل حال مليء بالطرافة التي كثيراً ماتتحول الى نقد لاذع . انه يقدم الى القارىء صوراً حقيقية من المجتمع تنطق بما يمكن فيه من عيوب كبيرة وصغيرة ، رئيسية وثانوية . وهو يحرص على الا يثقل على القارىء بتأملات فلسفية ، وان لم يكن يخفى آراءه التي جعل أدبه الروائي منبراً لها : الدعوة الى الحرية للفرد والحرية للمجتمع ، الدعوة الى العدالة الاجتماعية ، الدعوة الى تأصيل القيم الأخلاقية الانسانية . فى احدى رواياته يصور رجل المال والأعمال الجشع الذى يضارب فى البورصة ويكسب الملايين بوسائل ملتوية يحطم بها الفقراء والمساكين وأصحاب الامكانيات المحدودة . وفى رواية ثانية يصور شخصية المدرس الطاغية الذى يستبد بالتلاميذ فيفسد عليهم حياتهم ، ثم ما يلبث أن يفسد حياته هو الآخر ، ويحاول فى موجة من الحقد الأعمى أن ينتقم من الجميع فيتزوج امرأة مشبوهة ويقيم فى داره ملهى للقمار يمتص فيه من الناس اموالهم ويزج بهم الى المحن والكوارث ، ولكنه سرعان ما يتورط فى الجريمة ويقف أمام القضاء بتهمة السرقة والشروع فى القتل .

وفى عام ١٩١٤ أخرج هاينريش مَن رواية ((**التابع**)) التي رسم فيها صورة باقية للبورجوازية فى برلين فى مطلع القرن العشرين . تدور أحداث الرواية حول ديدريش هيسلنج الذى يعشق القيصر ويعشق السلطة والتسلط . ويتتبع هاينريش مَن هذه الشخصية الرئيسية فى الرواية فى مجالات وأوقات وظروف متعددة ، فنلتقي به طالباً يتردد على بيت جوبل ، وهو رجل أعمال من أصدقاء والده ، ويتعرف على ابنته أنجنس ويفكر فى الارتباط بها . ونلتقى به وهو ينضم الى جماعة سياسية لا تتفق مع احساساته البورجوازية ، ولكنه فى الحقيقة لا يأخذ من هذه الجماعة ومن نشاطه فيها الا قشرة خارجية يكسو نفسه بها متوهماً أنه بذلك يأخذ من التقدمية بطرف . ونلتقي به وهو يتهرب من الخدمة العسكرية متعللا بأن قدمه تؤلمه ، ثم نلتقي به وهو يتولى مصنع أبيه بعد أن حصل على درجة الدكتوراه . ونراه فى المصنع يحيط نفسه بهالة من القوة والطموح ، انه يريد لكل شيء أن يتسع ويزداد ، يريد ذلك خاصة لارباحه وممتلكاته ، ولا يريد لشيئين أن يظهرا فى المصنع بين العمال والموظفين : الديموقراطية والاشتراكية . وتتتابع المناظر معبرة عن حياة رجل الأعمال الجشع الوصولي الذى لا يعقد الصداقات الا من أجل صالح العمل ، ولا يربط نفسه بامرأة الا اذا كان يرجو من ورائها نفعاً ، ولا يشترك فى عمل سياسي الا ليناهض الديموقراطية والحرية والاشتراكية . وهو فى هذا وذلك يعرف الوسائل الملتوية والحيل الخبيثة التي تصل به الى أهدافه . انه يشترى للمصنع آلة كبيرة ويعجز عن دفع ثمنها ، فيدعي أنها معيبة حتى تضطر الشركة الى سحبها

دون ان تطالبه بشيء ، وما تنعقد أواصر الصداقةبين اخته وبين وكيل الشركة صانعة الآلة حتى تسير الامور كلها على ما يرام . وهو يقرر أن يتزوج جوسنه دايمشن الورينة الفنية ، ويدبر مؤامرة يحل بها الخطبة التي انعقدت بينها وبين المحامي فولفجنج بوك . فهو يبث فى كل مكان أن بين الخطيبين قرابة تحول دون زواجهما ، وتنجح المؤامرة ويتزوج هو جوسته دايمشن . ويتقدم ديدريش هيسلنج فى طريقة بخطى أكيدة ، وهاهو ذا يبيع قطعة الارض التي يقوم عليها المصنع ليقام عليها نصب عظيم للقيصر فيلهلم ، فيضرب عصفورين بحجر واحد . انه يظهر بعمل يرفع من قدره عند أصحاب السلطان ، وانه يوسع نشاطه التجارى ، فيصبح مديراً عاماً لمصنعين بدلاً من مصنع واحد . ويتم النصب المنيف وينال ديدريش هيسلنج شرف القاء خطبة افتتاحه ، ولكن الاحتفال يخيم عليه شيء غير قليل من سوء الحظ ، فقد هبت عاصفة هوجاء وأمطرت السماء سيولاً .

يصف هاينريش مَنْ يوم رأى ديدريش هيسلنج القيصر ينزل بنفسه ممتطياً صهوة جواده ليعيد النظام الى برلين وقد اجتاحتها مظاهرات العاطلين :

« وصاح ديدريش : « يعيش ! يعيش! » لأن الجميع صاحوا مرددين هذه العبارة . وسار وسط حشد هائل صائح من الناس حتى وصل الى بوابة براندنبورج ، واذا الامبراطور يمر من خلالها على ظهر جواده لا يفصله عنه الا مقدار خطوتين . واستطاع ديدريش أن ينظر الى وجهه ، الى الجد الصلد ، والى البريق الشعشاع ، ولكن عينيه لم تكونا تحسنان الابصار لفرط صياحه . ورفعته نشوة ، أقوى وأعظم من النشوة التي تحدثها البيرة فى شاربها ، فوقف على أطراف أصابعه فى الهواء . وأخذ يلوح بالقبعة عالياً فوق رؤوس الجميع ، فى افق من الجنون المتحمس وسماء تدور فيها أكثر احساسات الانسان تطرفاً . كانت السلطة تتهادى فوق الحصان تحت بوابة المواكب المظفرة ، بقسمات فولاذية براقة .. السلطة التي تعلو علينا والتي نقبّل حوافرها .. السلطة التي تعلو على الجوع والعناد والسخرية .. السلطة التي لا نستطيع حيالها شيئاً ، لأننا جميعاً نحبها .. السلطة التي فى دمنا ، لأن فيه الخضوع .. ونحن ذرة من السلطة ، نحن جزء ضئيل من شيء لفظته . وكل واحد منا لا شيء .. فنحن انما نندرج فى تجمعات .. فنكون موظفين أو كنيسة أو تنظيماً اقتصادياً أو اتحاداً .. وهكذا نصعد الى أعلى على هيئة مخروط ، حتى القمة تتربع فوقها السلطة نفسها صلدة وبراقة . اننا نحيا فيها . ونشارك فيها ، ونحن لا نتهاون فيمن يبعدون عنها ، ونحن المنتصرون حتى اذا فتَّتتنا ، لأنها بهذا تبرر حبنا لها » .

وتبين الخطبة التي القاها ديدريش هيسلنج عندما تولى مصنع الورق بعد وفاة أبيه ، أبعاد الالتزام السياسي والاجتماعي فى أدب هاينريش مَنْ :

« أيها الناس . لما كنتم تحت امرتي فانني اريد أن أقول لكم ان العمل سيسير هنا فى المستقبل سيراً صارماً . انني مصمم على أن أجعل النشاط يدب فى أرجاء المصنع . وربما فكر بعضكم فى الفترة الأخيرة ، عندما غاب السيد ، أنه يستطيع أن يتكاسل . مَنْ فعل هذا فقد ارتكب خطأ هائلاً . وانا اوجه هذا الكلام خاصة الى المسنين الذين يعملون هنا منذ أيام المرحوم والدى » .

ورفع صوته ، وزاد فى حدته ، وفى تقطيع العبارات ، واردف وهو ينظر الى زوتبير المتقدم فى السن :

« لقد أمسكت بعجلة القيادة فى يدى . وسياستي هي السياسة الصائبة ، وانا أسوقكم الى ايام رائعة . وارحب باولئك الذين يريدون منكم معاونتي ، أما اولئك الذين يريدون الوقوف فى سبيلي فى هذا العمل ، فسأفتتهم » .

وحاول أن يجعل عينيه تبرقان ، وانتفض شاربه الى أعلى أكثر من ذى قبل :

« هنا سيد واحد : أنا . وانا لست مسؤولاً الا امام الرب والضمير . ولسوف ابدى لكم على الدوام طيبة أبوية . اما رغبات الانقلاب فستتحطم على صخرة ارادتي الصلدة . واذا حدث ان اكتشفت علاقة أى واحد منكم . . .

وحدق فى المعلم الميكانيكي ذى اللحية السوداء الذى كان يصطنع سحنة تثير الشك ، وأردف :

. . . بالدوائر الديموقراطية الاشتراكية ، فانني سأقطع ما بيني وبينه من صلة . ذلك انني أعتبر كل ديموقراطي اشتراكي عدواً للمصنعي ، عدواً للوطن . . . هه . . والآن عودوا الى عملكم وتدبروا ما قلته لكم » .

وأدار لهم ظهره بفلظة ، وانصرف وهو يتنفس بصوت عال . ولم يستطع لشدة الدوار الذى أثارته فيه كلماته القوية أن يعرف وجهاً من الوجوه التي التقى بها . وتبعته جماعته فى ذهول واحترام بينما كان العمال ينظرون بعضهم الى البعض الآخر صامتين قبل أن يمدوا أيديهم الى زجاجات البيرة التي كانت قد صفت هناك احتفاءً بهذا اليوم .

وفى عام ١٩١٧ أخرج هاينريش مَنْ رواية ((**الفقراء**)) التي تعتبر تكملة لرواية ((**التابع**)) تتسلط فيها الأضواء على الفقراء الضائعين أمام البورجوازيين الذين لا يرضون الا على من كان تابعاً خاضعاً خانعاً مساعداً لهم على تحقيق مآربهم فى الثراء والنفوذ . تبدأ رواية ((**الفقراء**)) فى جاوزنفلد حيث وصلت مصانع هيسلنج الى درجة كبيرة من الضخامة وزاد عدد العمال زيادة عظيمة وأصبحوا يسكنون فى مجمعات سكنية رديئة تنطق بما يقاسونه من بؤس . اما هيسلنج فقد ارتفع فى سلم المناصب الرفيعة بقدر ارتفاعه فى سلم الثراء ، فاصبح كثير المال عظيم النفوذ .. واصبح يقيم فى قصر منيف « قصر الرفعة » مع اخته ايمّا وزوجها ڤولفجنج بوك . ومن بين العمال نرى كارل بالريش وهو شاب فى العشرين من عمره يسكن مع اخت متزوجة واخت لم تتزوج بعد هي **لبني** تلفت الانظار بجمالها البارع . **ولبالريش** خال هو المعلم جيللرت تقدمت به السن وساءت حاله وهو الذى أقرض هيسلنج الكبير المال الذى انشأ به مصنعه على أن يكون له من الربح نصيب . وهو ان لم يكن يحتفظ بالوثيقة الأصلية الدالة على هذا القرض ، فهو يحتفظ بصورة منها ، ويعرف أن الأصل موجود عند المحامي **بوك** . وهذا هو المعلم جيللرت يطالب بحقوقه . فهو يطالب المحامي بالوثيقة ، فيضطر هذا الى تسليمها اليه وهو يحذره من معاداة هيسلنج ومما يمكن أن تسفر عنه مثل هذه المعاداة . ولكن المعلم جيللرت لا يتراجع بل يأخذ نفسه بالصبر . وينضم اليه بالريش فيساعده ويصمم على أن يتعلم فى المدرسة ثم الجامعة حتى يصبح قادراً على الحصول على

حقه وحق خاله . ويجد السيد **بوك** فى سعي بالريش الى التعليم ما يستحق التشجيع فيدعوه الى مشاركة ابنه فى الدروس الخاصة التي يأتي من أجلها معلم الى البيت . وتؤدى هذه المشاركة الى تقارب شديد بين بوك الصغير وبين بالريش واخته ليني . وتتضح مطالب **بالريش** وتتضح ، فهو لا يطالب بالمصنع من أجل خاله ، بل يطالب به للعمال باسم الاشتراكية . وينتهز بالريش أول فرصة مناسبة للمناداة بمطالبه . فقد تقرب هورست هيسلنج ابن ديدريش هيسلنج من الحسناء ليني أثناء حفلة راقصة وأراد أن يصطحبها الى القصر فأصر أخوها على الذهاب معها ، فلم يجد هورست هيسلنج بدأ من الرضوخ . وفى القصر أخرج بالريش الوثيقة العجيبة وأفصح عن مطالبه . وحدث هرج ومرج ، وادعى هيسلنج ان الوثيقة مزورة ، وان الأمر كله لا أصل له ، وعرض على بالريش مبلغاً كبيراً من المال اذا ما هو سكت وانصرف عما عقد عليه العزم . ولكن بالريش لم يتراجع واصر على مطالبه المشروعة . وكانت النتيجة اليمة . فقد طرده هيسلنج من المصنع ، وحرمت الاسرة ما كانت تحصل عليه من دخل ، واضطرت ليني الى سلوك طريق الرذيلة . وحاول بالريش أن يفعل من أجلها شيئاً ، فحث هورست هيلسنج ذا النوايا الطيبة على أن يتزوجها . ولكن هورست لم يستطع أن يدبر المال اللازم للزواج ، وفشلت محاولة قام بها لسرقة خزينة المصنع . وتضطرب الاحوال فى المصنع على الرغم من محاولة هيسلنج استمالة العمال باشراكهم فى الأرباح ، ويلجأ العمال الى الاضراب ، والى أعمال العنف ، ويحترق فى هذه الاثناء القصر وتلتهم النيران الوثيقة الأصلية التى يبني بالريش عليها مطالبه . ـ وتنتهي الرواية نهاية حزينة ، فهذا هو بالريش يعدل عن اغتيال غريمه هيسلنج ويعود للعمل عاملاً بسيطاً بعد ان فشلت كل مخططاته ، وهذه هي اخته ليني تحترف الدعارة فى العاصمة . ولكن هذا الانكسار الذى أحاق بجماعة الفقراء المطالبين بحق مشروع لا يدخل فى ذمة التاريخ بل يؤذن بتطورات أشد خطراً .

واذا كان هاينريش مَنْ قد أضطر الى مغادرة ألمانيا بعد أن استولت النازية على الحكم فقد استمر فى الكتابة ، ولكنه ترك الحاضر ومشكلاته ، وهرب الى زمان غير الزمان ومكان غير المكان ، فاختار لروايته ((هاينريش الرابع ملك فرنسا)) موضوعا من تاريخ فرنسا فى القرن السادس عشر ومطلع القرن السابع عشر . أخرج هاينريس مَنْ المجلد الأول من الرواية فى عام ١٩٣٥ وأخرج المجلد الثاني فى عام ١٩٣٨ . واعتمد هاينريش مَنْ على عدد من المصادر التاريخية ، كما اعتمد على سيرة هنرى الرابع التي ألفها فولتير ، وصور باسلوب قوى عالماً كاملاً مليئاً بالأحداث الخطيرة ، يبرز من خلاله الملك الشعبي الذى تقوم عظمته على فهمه لما فى نفسه ولما فى الناس من ضعف لا مفر من الاعتراف به ، والذى حاول جاهداً أن يجعل للعقل الكلمة العليا وأن يقطع لسان التعصب الديني .

على ان انصراف هاينريش مَنْ عن الواقع الحاضر الى التاريخ لم يمنعه من العودة الى الحاضر أو ما يمكن أن نقول عنه انه الحاضر بعد ذلك فى روايته الأخيرة التي ظهرت مطبوعة بعد وفاته ((استقبال فى الدنيا)) ـ وهى رواية تتحرك الشخصيات وتدور الاحداث فيها فى اطار سيريالي ، واذا كنا نجد صعوبة فى تحديد المكان الذى تجرى فيه الوقائع ، فاننا لا نجد صعوبة فى فهم النقد الاجتماعي الذى يعود اليه المؤلف .

★ ★ ★

والنقد الاجتماعي هو أيضاً أول ما يلفت نظرنا فى أعمال ألفريد دوبلين الروائية ، وان كان يتخذ شكلاً آخر غير الذى عرفناه فى انتاج توماس مَنْ . ألفريد دوبلين حريص على كشف الزيف

الذى يتستر وراءه مجتمع ينخر التدهور فى عظامه ، حريص على دراسة الانسان الذى تتسلط عليه قوى هذا المجتمع الرهيب ، حريص على الكشف عن امكانيات جديدة لانسان جديد فى مجتمع جديد . ولد ألفريد دوبلين فى شتيتين فى عام ١٨٧٨ لاسرة تعمل بالتجارة ودرس الطب وعمل بالفعل طبيباً للأعصاب حتى عام ١٩٣٣ ، ولكنه كان كثير النشاط فى ميدان الأدب كذلك فقد شارك فى انشاء مجلة « العاصفة » الناطقة باسم المدرسة التعبيرية وأخرج عدداً من الروايات منها رواية ((**ميدان الكسندر فى برلين**)) التي تعتبر فتحاً جديداً فى عالم الأدب . **وليس هناك شك فى أن دراسته للطب وممارسته لعلاج الامراض العصبية ثم دراسته للتحليل النفسي ولكثير مما يتصل بالتكوين النفسي والاجتماعي والجسماني للانسان كان لها أثرها فى عمله كأديب . ولا تقل أهمية هذه الناحية من نشاطه عن أهمية نشاطه السياسي ،** فقد شارك فى الحزب الديموقراطي الاشتراكي، وعرف ما تسعى اليه الأحزاب فى كثير من بلاد الدنيا فكفر بها وعلم أن ادعاء التقدمية والحرية والديموقراطية والاشتراكية أهدافاً لحزب شيء والاخلاص فى السعي لتحقيقها شيء آخر . وقد دخلت خبرته بالحياة السياسية فى أعماله الروائية . وكانت حياة الفريد دوبلين أثناء الحكم النازى مقسمة بين سويسرا وفرنسا والولايات المتحدة الأمريكية . فلما انتهى الحكم النازى عاد الى ألمانيا واستأنف نشاطه فى الحياة الأدبية حتى توفى فى ايمندنجن بألمانيا فى يونية عام ١٩٥٧ .

واذا كنا نريد الاقتصار على عرض رواية ((**ميدان الكسندر فى برلين**)) بشيء من التوسع فلابأس بأن نذكر الروايات الاخرى أو بعضاً منها. بدأ الفريد دوبلين معالجه الفن الروائي برواية ((**قفزات فانجلون الثلاث**)) التي ظهرت فى صيغتها النهائية عام ١٩١٥ وتدور أحداثها فى الصين فى القرن الثامن عشر حول طائفة تؤمن بامكانية اصلاح الأحوال عن طريق نبذ القوة والانصراف عن المقاومة ، وهي تسمي نفسها طائفة « الضعاف »، ولا تتراجع عن متابعة أهدافها على الرغم من أساليب القمع التي تستعملها قوات القيصر ضدها، وعلى الرغم من المصاعب الداخلية التي تهدد كيانها . وتتمكن الطائفة من تأسيس مملكة على رأسها الكاهن الملك مانوح ، ولكن هذه المملكة لا تدوم طويلا ، لأن قوات القيصر تأتي عليها وتقتل مانوح . وتغير الطائفة منهجها وتتخذ فانجلون رئيساً لها ، وتتحول الى جماعة عسكرية تسير الى بكين محاولة اسقاط القيصر بالعنف . ولكن المحاولة تفشل . وهكذا أصبح وجود الطائفة ضرباً من المحال، فلا منهج الضعف أبقاها ولا منهج القوة ضمن لها النصر . وهذا هو القيصر يفتك بأفرادها ويحرق فانجلون بعد أن يقفز قفزات ثلاثا طبقاً للقوانين القائمة . ــ وفى عام ١٩١٨ أخرج ألفريد دوبلين رواية اخرى نبه فيها الى التأثير الخطير الذى ينتاب الشخصية الانسانية فى مجتمع تسيطر عليه الآلة : ((**فادتسيك يكافح الآلة البخارية**)) وفى عام ١٩٢٤ جاءت رواية ((**جبال وبحور وعمالقة**)) التي يصور فيها المحنة التي تتردى اليها البشرية عندما تطور القوة التكنولوجية فتصل بها الى درجة لا تستطيع عندها أن تنجو بنفسها من خطرها . ومن الموضوعات التي اهتم بها دوبلين اهتماماً كبيراً موضوع غزو أمريكا الجنوبية وتحويل الهنود الحمر الى المسيحية ، وتناول دوبلين هذا الموضوع فى ثلاث روايات : ((**بلد بلا موت**)) ١٩٣٦ و ((**النمر الأزرق**)) (١٩٤٧) و ((**الأدغال الجديدة**)) (١٩٤٨) . ــ وتقابل هذه الثلاثية الأمريكية رباعية تناول فيها أحداث ما بعد الحرب العالمية الاولى وبخاصة حركة التمرد التي قادها كارل ليبكنشت مع روزا لوكسمبورج ــ وخرجت

المجلدات الأربعة بين عام ١٩٣٨ وعام ١٩٥٠ تحتعنوان رئيسي هو ((**نوفمبر ١٩١٨**)) تم عناوين متفرقة هي : ((**مواطنون وجنود**)) (فيما بعد :**الهزيمة**) ـ ((**شعب تعرض للخيانة**)) ـ ((**عودة قوات الجبهة**)) ـ و ((**كارل وروزا**)) . وفى عام١٩٤٧ نشر ألفريد دوبلين سيرته الذاتية بعنوان ((**رحلة القدر**)) وآخر رواياته ((**هاملت او الليلةالطويلة تنتهي**)) (١٩٥٦) .. **ويبدو أن ألفريد دوبلين تحول بمضى الزمن الى الايمان بمزيد منالصوفية والايمان بمفاهيم المسيحية الحقة وانه ربط هذا الايمان الجديد بوشائج من الثقافةالانسانية العامة ومن معرفة أوفر بالانسان ترتفع عن المعرفة العضويه والنفسية الى آفاق مثالية .**

تدور أحداث رواية ((**ميدان الكسندر فى برلين**)) (١٩٢٩) أو اذا شئنا نرجمة أقرب الى الأصل الألماني : « برلين .. ميدان الكسندر »حول فرانتس بيبركوبف الذى كان يعمل فى مصنع للاسمنت ثم فى النقل نم تشاجر مع خطيبته(ايدا) وضربها فحطم ضلوعها فحكمت عليه المحكمة بالسجن أربع سنوات . فلما أمضى مدةالعقوبة قرر أن يبتعد عن مواطن الزلل وأن يعيش حياة شريفة . ولكن حياة المذنب والسجين ظلتلاصقة به لا تفارقه ولا تمكنه من الاختيار لنفسه. وكان أول شيء خطر بباله هو الذهاب الى بيت(ايدا) التي كانت خطيبته،وهو ان لم يجدها هناك فقد وجد اختها المتزوجة (مينا) ، وحدثالمحظور واعتدى عليها . وأصبح يخشى عقوبة جديدة ، ويخشى ان يُنفى من برلين ، ولكن ادارة رعاية المساجين اتاحت له فرصة اخرى ليعود الى الحياة الشريفة . فعمل بائعا جائلا يبيعالأقمشة ليكسب قوته ، وحرص فى كل مساء على ارتياد الحانات فى ميدان الكسندر عاه ان يجدفيما يقدم فيها من مشروبات وما يدور فيها من صخب شيئاً من الراحة أو الاطمئنان . وسرعانما عرف فرانتس بنتاً بولونية وعرف بعد ذلك عمها الذى كان يبيع أربطة الأحذية . وساقتالمقادير فرانتس الى ارملة طيبة باعها شيئاً من الأقمشة ووجد فيها رقة ورحمة . وما تحدثعنها أمام عم صديقته البولونية حتى طلب هذا الرجل اليه أن يقدمه اليها ، فلم يتأخر فرانتس ،وكانت النتيجة ان سرق الرجل نقود الأرملة الطيبة. وحزنفرانتس لهذه الحادثة حزناً شديدا وتألم من نذالة الرجل وما سمح به لنفسه من شر . وكان فرانتس مصمماً على السير فى طريقالشرف . مصمماً على الابتعاد عن الاجرام والمجرمين . ولكنه عاد فوقع فى براثن مجرم خطيرهو راينهولد ، وظل هذا المجرم يتلمس الوسائل حتى تمكن من اكراه فرانتس على الاشتراك معه فىتجارة الرقيق الأبيض . تم ادعى راينهولد أنه يريد من **فرانتس** أن يشترك معه فى الاتجاربالخضروات ، وتبين **فرانتس** أن المطلوب منه فى الحقيقة هو المساعدة فى عملية سطو فرفض وأصرعلى انه يريد أن يعيش شريفاً . فما كان من راينهولد الا أن قذف به أمام عربة صدمته صدمةعنيفة . ونقل المصاب الى المستشفى وخرج منه بعد أن بُترت احدى ذراعيه . وبدأ حياة جديدةمن نوع آخر . فقد اشترى صليباً من الصلب وضعه على ثيابه ليوهم الناس أنه من مشوهيالحرب فينال عطفهم ويثير الشفقة فى نفوسهم فيعطف عليه منهم القادرون . وسارت احوالهعلى ما يرام . وعرف فتاة ابنة محصل فى الترام، هي(ميتسه) نبذتها اسرتها لسوء سلوكهافاحترفتالدعارة . وتحولت صداقته لميتسه الى عمل معها ، فأصبح قواداً تعوله فاجرة . وما آلتحاله الى هذه الضعة حتى ارتمى على ما لم يكن يرتمي عليه من سرقة واحتيال . وتذكر راينهولد. والغريب انه لم يكن يكرهه بل كان يعجب بقدراته الاجرامية الخطيرة . ولهذا ذهب اليه واخذيتحدث اليه ويتفاخر أمامه بأنه يعرف امراة لها

كذا وكذا من الصفات . فقرر راينهولد أن يجرد فرانتس من هذه المرأة التي يكابر بها . وتمكن بالفعل من استدراجها الى غابة والاعتداء عليها وقتلها . وظل فرانتس ينتظر عودة صديقته دون جدوى ، واضطر الى البحث عن عمل يكسب منه قوت يومه الى أن تعود الغائبة فلم يكن يظن أن شيئاً حدث لها . ولكنه ما ان رأى الشرطة تحوم حول المكان حتى توجس خيفة ، وآثر الاختفاء . واذا بالاعلانات تملأ الجدران مطالبة الجمهور بمساعدة السلطات في القبض على فرانتس وراينهولد . ولم يكن فرانتس فى الحقيقة يختفي عن الأعين أختفاء كاملاً ، بل كان يأخذ نفسه بمزيد من الحرص فحسب ، فما كان يعرف له ذنباً . كان فرانتس مثلاً يرتاد الحانات في ميدان الكسندر ويمضي فيها لياليه ويمتع نفسه بشيء أو أشياء مما يتصل فيها من حياة المنكر . وذات يوم هجمت الشرطة على الحانة وقبضت عليه وأودعته الحبس ، فساستبد به الغيظ واليأس معاً ، وقرر أن يمتنع عن الطعام كلية ، فنقلته الشرطة الى مستشفى المجانين ، ومن هناك خرج الى برلين مرة اخرى . هنالك علم بمصير ميتسه وتوجه الى السلطات وادلى بما لديه من معلومات ، فقبضت الشرطة على راينهولد الذى حوكم وادخل السجن لثبوت التهمة عليه . وعاد فرانتس يحاول الحياة من جديد وقد ثقلت نفسه بحزن جديد على صديقته التي ضاعت ولم يبق منها الا قبر من الحجر يضع عليه بعض الزهور وصليب من الخشب يمسح عليه بيده .. ووجد فى النهاية مصنعاً عمل بواباً به .

وطريقة الفريد دوبلين فى معالجة الرواية فريدة لفت نظر النقاد والادباء فى عصرها ـ ـ ظهرت عام ١٩٢٩ ـ وما زالت تعتبر نمطا من الأنماط المحببه الى نفوس المجددين . فهي اولاً طريقة غير تقليدية فى السرد والتصوير وهي ثانية مجموعة مختلطة من المعلومات الملتقطة من مصادرها ومن المقتطفات المقتصة من الجرائد والمجلات . وهي مختلطة الى أقصى ما يمكن أن نتصوره عندما نسمع هذه الكلمة : احصائيات ـ تقارير فنية ـ تقارير طبية ـ نصوص خطب ـ أخبار ـ نصوص التنبوءات الجوية ـ شعارات وعبارات دعاية . وهي على الرغم من اختلاطها تمثل تتابعاً منطقياً لا شك فيه . والاسلوب ملون ومنوع الى أقصى حد : جملة كاملة .. جملة ناقصة .. جملة مشوهة ـ كلمات دارجة ـ كلمات من لغة اللصوص والمجرمين والقوادين والعاهرات ، كلمات محرفة . وتحيط بهذه الوسائل الاسلوبية واللفظية والفنية المنوعة دائرة واحدة هي مدينة برلين وترتبط الأحداث من أول الرواية الى آخرها حول شخص واحد هو فرانتس بيبركوبف . ويغلب على جو الرواية طابع التشاؤم والسخرية في وقت واحد ولا يمكن أن يبدو هذا غريبا ما دامت الاشخاص فى غالبيتها العظمى « تعاني » من شيء ـ الأشخاص فقراء او مساكين او بؤساء أو مغلوبون على أمرهم أو منحرفون رغما عنهم او منحرفون لضعف فى ارادتهم وضميرهم .. ولقد كان العصر كله عصراً مضطرباً من النواحي الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وكان الناس فيه ، وبخاصة ضعاف الحيلة ، في مواقف شديدة الصعوبة .

هذه الرواية المنوعة تحلق بالقارىء فى آفاق مختلفة وتحرك القرائح المبدعة في اتجاهات مختلفة . انها تنتقل بنا من مجال التحليل النفساني الى مجال الدراسة الفسيولوجية الباثولوجية الى مجال الدراسة الاجتماعية الى مجال التصوير الوثائقي لمكان بعينه فى وقت بعينه . وهي تنتقل بنا من مجال النقد الاجتماعي الى مجال النقد السياسي الى مجال النقد الثقافي . وهي بعد ذلك أو قبل ذلك ان شئنا تفتح سبلاً جديدة في عالم الرواية ، فهي تقوم نموذجاً فى حد ذاتها على الرواية التي تضم الكثير من الأساليب التكنيكية فى عمل واحد ، وهي تفتح السبل امام تطوير الرواية الوثائقية والرواية النفسية والرواية السياسية . وان كانت رواية دوبلين تلتزم اطاراً منطقياً فهى تدفع التفكير الى امكانية خلق رواية تقوم على لصق مقتطفات من جرائد أو كتب بعضها

الى البعض الآخر دون ان يربطها رباط من منطق. والحقيقة ان آثار « **ميدان الكسندر فى برلين** » على الفن الروائي المعاصر فى ألمانيا كبيرة جداً .

من بين المشاهد التي يجتازها فرانتس بيبركوبف مشهد اجتماع الفوضويين السياسيين الذين كانوا يسعون الى تحطيم الديموقراطية البرلمانية التي كانت قائمة فى ألمانيا فى عصر الجمهورية القايمارية ، أى فى الفترة بين نهاية الحرب العالمية الاولى ، واستيلاء النازية على الحكم . ويبين هذا المشهد ضياع الفرد أمام القوى الكثيرة المتحكمة فى المجتمع المعاصر ، سواء منها القوى المنتظمة والقوى الفوضوية ، ويبين المشهد كذلك التدهور التي تتعرض له المفاهيم الفكريه والثقافيه الأساسية . نقرأ فيه :

« الرايخ الألماني جمهورية ، ومن لا يؤمن بذلك يأخذ طلقة فى رقبته . هناك فى شارع كوبرنيك ، عند شارع كنيسة ميشائل اجتماع . القاعة طويلة وضيقة ، عمال وشباب بياقات مفتوحة وآخرون بياقات خضراء يجلسون على صفوف من المقاعد بعضهم خلف البعض ، نساء وفتيات وباعة كتيبات يدورون فى المكان . ويقف على المنصة وراء المنضدة بين رجلين آخرين رجل بدين اصلعت رأسه الى نصفها . انه يحرّض ويجتذب ويضحك ويُغرى .

« ونحن لم نأت أخيراً الى هنا لنجعجع . فلسنا نستطيع ذلك ، بل يستطيع ذلك اولئك الذين يجلسون فى البرلمان . وهل حدث أن سأل سائل واحداً من رفاقنا هل يريد ان يدخل البرلمان . البرلمان بالقبة الذهبية من فوق ، والكرسي الوثير من الداخل . هل قال له : اتعلم أيها الرفيق ، لو انني فعلت هذا ، وذهبت الى البرلمان لكان معنى هذا ان الصعاليك زادوا واحداً . اننا ليس لدينا وقت للزعيق فى المداخن ، واثارة الغبار فى كل مكان . ان الشيوعيين الذين ليس لديهم قوائم يقولون : اننا نريد ممارسة سياسه فضح الكامن المكنون . فما هي النتيجة التي انتهت اليها هذه السياسة ؟ لقد فسد الشيوعيون أنفسهم ، ولا حاجة بنا الى الكلام عن سياسة فضح الكامن المكنون . هذا احتيال . فان الكامن المكنون الذى يريدون فضحه ظاهر يراه الأعمى فى ألمانيا ، وما يحتاج الانسان الى الدخول فى البرلمان لبلوغ هذا الهدف . ومن لا يرى هكذا بمفرده ، فلا سبيل الى مساعدته على الفهم ، لا بالبرلمان ولا بغيره . أما ان هذا البرلمان بؤرة الكلام الفارغ ، واما انه لا يصلح لشيء الا للاحتيال على الشعب ، فشيء تعلمه كل الأحزاب ما عدا من يسمون أنفسهم ممثلي الشعب العامل .

واصحابنا الاشتراكيون الطيبون ! نعم . ان من بينهم اشتراكيين دينيين ، ولنضع النقط على الحروف : انه يتحتم عليهم أن يكونوا دينيين ، أن يهرعوا جميعهم الى القسيس . أما أن يكون هذا الرجل الذى يجرون اليه قسيساً مسيحياً أو كاهنا بوذياً ، فأمر لا اهمية له . المهم أن يستمعوا اليه . (صيحة : وأن يصدقوه بطبيعة الحال) . ان الاشتراكيين لا يريدون شيئاً ، ولا يعرفون شيئاً ، ولا يستطيعون شيئاً . وهم ينالون فى انتخابات البرلمان أغلبية الأصوات دائماً . ولكنهم لا يعرفون ماينبغي عليهم أن يصنعوه بهذه الأصوات ، لا بل يعرفون : أن يجلسوا فى المقاعد الوثيرة ، ويدخنوا السيجار ، ويصبحوا وزراء . وهذا هو ما أعطى العمال أصواتهم من اجله ، وما أخرجوا القروش من كيس نقودهم لبلوغه : لكي يترهل خمسون أو مائة من الزجال على حساب العمال . ان الاشتراكيين لم يستولوا على السلطة السياسية فى الدولة ، ولكن السلطة السياسية فى الدولة هي التي استولت على الاشتراكيين . ان الانسان ليتعلم كل يوم شيئاً جديداً ، ولكن ليس هناك

مثيل للبقرة التي هي العامل الألماني . العمال الألمان يتناولون ورقة الانتخاب فى أيديهم المرة تلو المرة ، ويذهبون الى اللجنة الانتخابية ويقدمونها ، ويظنون أن كل شيء قد انتهى . انهم يقولون : اننا نريد أن يدوى صوتنا فى البرلمان . خير لهم أن ينشئوا جمعية للغناء والانشاد .

رفاقي ! رفيقاتي ! اننا لن نأخذ بطاقات انتخاب ، ولن ننتخب . لماذا ؟ لأن الناخب يخضع للقانون . والقانون هو السلطة الغاشمة ، هو السلطة المباشرة للحاكمين . ان قساوسة الانتخاب يريدون غوايتنا ، فيظهرون أمامنا بسحنة طيبة ، انهم يريدون التمويه ، انهم يريدون أن يحولوا بيننا وبين أن نرى ما هو القانون ، وما هي الدولة ، ونحن لا نستطيع ان ننفذ الى الدولة من خلال ثقوب أو ابواب ، الا أن نكون على اكثر تقدير حمير الدولة وحمالي اثقالها . وهذا بالضبط هو ما يسعى اليه قساوسة الانتخاب . انهم يريدون اصطيادنا وتربيتنا على أن نكون حميراً للدولة . . ولقد حققوا هذا الهدف منذ مدة طويلة بالنسبة لغالبية العمال . لقد تربينا فى ألمانيا على هدى القانون . ولكن الانسان أيها الرفاق ، لا يستطيع الجمع بين النار والماء ، وهذا شيء ينبغي على العامل أن يعرفه .

البورجوازيون والاشتراكيون والشيوعيون يصيحون معاً فى جوقة واحدة ، ويفرحون وهم يرددون : البركة كلها تأتي من أعلى ، من الدولة ، من القانون ، من النظام العالي . وكل شيء على هذا النمط . جميع من يعيشون فى الدولة لهم حريات ثابتة فى الدستور . ثابتة فيه . أما الحرية التي نريدها ، فلا يعطينا اياها أحد ، بل علينا نحن أن نأخذها . وهذا الدستور يريد أن يخرج العقلاء من عقولهم ، فماذا تفعلون ، أيها الرفاق ، بالحريات المكتوبة على الورق ، بالحريات المكتوبة ؟ انك اذا استعملت مرة حرية من هذه الحريات ، أتى اليك الشرطي ، وضربك على رأسك . فاذا صحت فيه قائلاً ما هذا ؟ ان الدستور ينص على كذا وكذا ، قال لك : كلام فارغ ، يا أبله . وهو على حق . ان الرجل لا يعرف الدستور ، انه يعرف الأوامر . وفى يده العصا . أما أنت فعليك أن تقفل فمك .

وعما قريب لن تكون هناك امكانية اضراب فى الصناعات الهامة . لقد اوتيتم مقصلة اسمها لجان التسوية ، ويمكنكم ان تتحركوا بحرية تحت هذه المقصلة .

رفاقي ! رفيقاتي ! الانتخابات تجرى وتتكرر ، ويقولون لكم : فى هذه المرة ستتحسن الأحوال ، انتبهوا معنا ، اجتهدوا ، اعملوا دعاية لنا فى البيت وفى المصنع ، فما زلنا بحاجة الى خمسة اصوات ، الى عشرة ، انتظروا وسترون . نعم ، يمكنكم أن تروا شيئاً . وما هي فى الحقيقة الا دائرة لا تنتهي من العمى ، وكل شيء يظل على حاله . . ان النظام البرلماني يطيل أجل بؤس العمال . انهم يتحدثون عن أزمة العدالة ، ويقولون انه ينبغي اصلاح العدالة ، اصلاحها من رأسها وأطرافها ، لا بد من تجديد القضاة ، لا بد من جعل طبقة القضاة طبقة جمهورية ، تحفظ الدولة ، وتقيم العدل . ولسنا نريد قضاة جدداً . اننا لا نريد أية عدالة مطلقاً . اننا نسقط اجهزة الدولة بالعمل المباشر . ولدينا الوسائل التي نستخدمها لتحقيق هذا الهدف : امتناع العمال . عندما يمتنع العمال تتوقف العجلات . وليس هذا نشيداً ينشد . اننا ، يا رفاقي ورفيقاتي ، لا ندعهم يخدعوننا بالحديث عن النظام البرلماني والتأمين والاحتيال السياسي الاشتراكي كله . اننا لا نعرف سوى معاداة الدولة ، وانعدام القانون والاعتماد على قبضاتنا .

ويدور فرانتس فى المكـان بصحبـة ڤيللي الشاطر ، فيسمع الكلام ، ويشـترى كتيبات يدسها فى جيبه . وفرانتس ليس مهتماً بالسياسة ، ولكن ڤيللي يضغط عليه ، فهو يسمع بفضول . . »

★★★

كان توماس مَنْ واخـوه هاينريش مَنْ والفريد دوبلين يحاولون فهم محنة العصر و محنة الثقافة ومحنة الفرد ومحنة المجتمع فى هذا العصر الحديث الذى بدأ بداية قوية فى ظاهرها واهية فى داخلها ، وكان لكل منهم منهجه ، وكان كل منهم رائداً اما لنوع أدبي مبتكر أو لوسـيلة فنية مستحدثة أو لطريقة مبتدعة من طرق معالجـة الكلمة أو الجملة ، وكان لكل منهم من الأفكار أو التاملات الفلسفية ما يقيم عليه أعماله الفنية . واذا كان ألفريد دوبلين قد لفت الانظار بالشكل الجديد الذى اتخذته روايته « ميدان الكسندر فى برلين » ، فقد ملك فرانتس كافكا على الناس لا فى ألمانيا وحدها بل فى أنحاء كثيرة من العالم عقولهم ووجدانهم بطريقته الفذة فى التعبير التي جمـع فيها بين الواقع واللاواقع وفوق الواقع فى كـل متكامل وجسم بها مواقف الاستحالة التي يتعرض لها الفرد فى العصر الحاضر فتتحطم شـجاعته وتنهار قوته وتلتبس عليه الامور .

ولد **فرانتس كافكا** فى براغ ــ مواطناً ألمانياً أو على الأحرى نمساوياً ــ فى عام ١٨٨٣ ، ودرس القانون ثم اشتغل فى عـام ١٩٠٨ فى مؤسسـة التأمين ظل بها يترقى من وظيفة الى اخرى حتى وفاته فى عام ١٩٢٤ . وقد اصيب فى وقت مبكر بالسل ولم يجد سبيلاً لعلاجه فظل عليلاً يائساً . كذلك احاطت به فى الاسرة منذ الطفولة ظروف قاسية طبعت شخصيته ، فقد استبد الوالـد بالاسرة استبداداً شديداً عانى منه الابن **فرانتس** خاصه ، لأنه كان مرهف الحس كثير التأمل . كذلك لم تكن علاقاته الاجتماعية موفقة دائماً ، فلم يجد السبيل الى الهدوء فى احضان الاسـرة ، ولم يجد الرضا الكامل فى العمل . وعلى الرغم من هذه المعوقات كلها فقد خلف فى الرواية والقصة القصيرة واليوميات والرسائل الخاصة أعمالاً تدخل فى عداد الأعمال الأدبية العظمى التي عرفها القرن العشرون . وتكتنف أعمال كافكا الصعوبة التي حيرت وما زالت تحير النقاد والباحثين ، فهي وان بدت سهلة او ساذجة ، تحمل فى طياتها الكثير من المعاني العميقة . فقد مزج كافكا الضدين معاً . مزج عناصر الكوميديا بعناصر التراجيديا ، مزج المفاهيم الفلسفية بصور من البساطة والسذاجة ، وتظاهر بأنه يرسم الواقع فرسم اللاواقع ، وتظاهر بأنه يرسم اللاواقع واخفى فى رسمه الواقع وما فوق الواقع . ولكننا نعرف أنه يصور الانسـان فى عصرنا وأنه يصوره وقد تعرض للألغاز الكثيرة وللخوف الذى لا يتبدد ولليأس الذى لا يرجى من ورائه نجاح ولمشكلات الذنب والضمير والحكم والمعرفة والقوة والنفوذ .

وتتكون الأعمال الروائية لكافكا من مجموعة من القصص القصيرة ومن ثلاث روايات لم يتمكن من وضعها فى الصيغة النهائية التي كانت تطوف بخياله ، ولم يتمكن من اكمالها ، ولم يفكـر فى تنظيم صفحاتها وفصولها ، وتركها عند وفاتـه وقد أوصى بأن تحرق اعتقاداً منه أن القراء لن يجدوا فيها نفعاً . ومن حسن الحظ أن الوصية لم تنفذ ، وأن الروايات خرجت مطبوعة ، فوجد القراء فيها نفعاً كثيراً وتعلم منها الادباء المعاصرون جميعا . هذه الروايات هى : **القضية** (١٩٢٥) ــ **القـصر** (١٩٢٦) ــ **أمريكا** (١٩٢٧) . تـدور أحداث رواية القضية حول (يوزف ك) ، شاب فى الثلاثين من عمره ، يعيش فى مدينة كبيرة فى عصرنا الحاضر ، يستيقظ صباح يوم عيد ميلاده فيجد الشرطة تدخل عليه حجرته وتعلنه بأنـه مقبوض عليه . ويوزف ك لا يعرف الجريمـة

التي ارتكبها ويظن أن شخصاً ما كاد له أو أن الامر كلها خطأ من اساسه . ويعلم يوزف ك ان القبض عليه لا يعني ايداعــه الحبس ، فله أن يذهب الى البنك الذى يعمل وكيلا به ، وأن يمارس أعماله كما اعتاد ان يمارسها ، وأن ينتظر مكالمة تليفونية تخبره بموعد المحاكمة . ويظل يوزف ك فى حجرته بالبنسيون لم تتغير حياته فيها ، ويستمر فى عمله بالبنك . ويتلقى يوزف ك المكالمة الموعودة. وعلى الرغم من ان المتكلم لا يذكر له بدقة مكان وموعد المحاكمة الا انه يتوجه الى المكان الذى يظن أن المحاكمة ستنعقد فيه . وليس هذا المكـان سوى مبنى كثير المساكن تضطرب فيه حياة اسر مختلفة . وتدفعه المصادفة العجيبة الى قاعـة المحكمة فاذا هي مزدحمة لا يكاد يجد وسـط الناس فيها طريقه . ويحاول يوزف ك أن يثبت للمحكمة براءته ولكن كلامه يقابـل بالانطباعات المختلفة غاية الاختلاف ، تارة بالصفير وتـارة بالتصفيق وتارة بالاستحسان وتارة بالضحك . ويعلم أن القضية مستمرة . وهذه هي القضية تستمر دون ان يتلو عليه احد صحيفة الاتهـام ، ودون أن يطالعــه القاضـي فيراه راى العين . ويوزف ك مأخوذ بالمحكمة والقضية لا يستطيـع أن يفلت من دائرة السيطرة التي احاطاها بها . وها هوذا يجد الصعوبة اشد الصعوبة فى تأدية عمله كما ينبغي ، ويضطرب فى علاقاته مع الناس. ولهذا يأتي عمه اليه ويحاول مساعدته ، فهـو يأخذه الى المحامي (هولد) الذى يعرف مـن امور المحكمة ما لا يعرفه غيره ، والذى يدعى أنه يعرف القائمين عليها أوثق المعرفة . ويبدأ الحديث ويبسط المحامي شيئاً من فكره ولكن يوز ف ك يسمع على حين فجأة كأن شيئاً يقع خارج الحجرة ، فهو يخرج ويجد الفتاة (لينى) التي تعمل فى خدمة المحامي ، فيظل معها ولا يعود الى المحامي بعد ذلك . وتتعدد المشاهد وتتنوع ، فما يكـاد يوزف ك يسمع بشخص يستطيع مساعدته حتى يذهب اليه ، وما يلتقي بالشخص حتى يحـدث شيء يصرفه عن أمره ، فهو أحياناً يتعب وينام ، وأحياناً يصاب بالاغماء او الدوار وهو على أية حال لا يستطيع أن يجمع شتات نفسه لمجابهة القضية التي فُرضت عليه فرضاً والتي لا يعلم من شأنها شيئاً . انه يسمع عن صلة المصور تيتوريللي بالمحكمة فيذهب اليه ويسـمع منـه الكثير عن المحكمة والموظفين ، ولكنه لا يجد لديه نفعا . وهذه هى المحكمة تتسع وتتضخم حتى تصبح الدنيا كلها محكمة : محكمة فى البيوت وأمام البيوت وفوق أسطح البيوت وفى داخل الحجرات وفى مكاتب البنك وفى مخازن البنك بين اكوام المهملات ، حتى فى الكنيسة . يذهب يوزف ك الى الكنيسة ليلتقي بضيف من ايطاليا أتى لبعض الأعمـال ، ويدخل الكنيسة عندما يعييه الانتظار ويجد فيها وسط الظلام قسيسا . حتى هذا القسيس مـن المحكمة . ويتحدث القسيس اليه عن المحكمـة ويحكي له امثولة عن القانون الذى يقوم كالمبنى عليه حارس لا يدخل فيه الا من كان له أن يدخل. ولا يفهم يوزف ك الامثولة ولا يصل الى مغزاها . وها هوذا عام ينقضي . والمحكمة التي لم يرهـا تصدر عليه حكماً بالاعدام . ويأتي اليه فى عشية عيد ميلاده الواحد والثلاثين رجلان يقتادانه الى خارج المدينة وهو يرضخ لهما تماماً بل ويساعدهما على تأدية مهمتهما . وهما يقتلانه بسكين ، بينما يأتي صوت من مكان مجهول يقول : « كالكلب » .

يصور كافكا البحث عن المحكمة أو لجنـة التحقيق على النحو التالي :

« واتجه ك الى السلم ليصل الى حجرة التحقيق ، ثم مالبث ان وقف ساكناً لأنـه راى على هذا السلم مداخل ثلاثة اخرى توصل الى سلالم اخرى ، هذا بالاضافة الى ممـر صغير بدا فى نهاية الفناء وكأنما كان يوصـل الى فناء ثان. واغتاظ ك لأنهم لم يبينوا له مكان الحجرة بالضبط . لقـد عاملوه باهمـال أو استهتار عجيب ، وعقد النية على ان يذكـر ذلك فى التحقيق بوضوح وبصوت عال . وأخيراً صعد الدرج ، وداعبت فكـره ذكـرى كلمة

الحارس ((**فيلليم**)) اليه : ان الذنب يجتذب المحكمة اجتذابا . . واستنتج ك من هذه العبارة أن حجرة التحقيق تقع عند السلم الذى اختاره مصادفـــة .

ولقد تسبب أثناء صعوده السلم فى ازعاج أولاد كثيرين كانوا يلعبون عليه . فلما شـــق صفهم ومر من بينهم تطلعوا اليه بالشر . وقال فى نفسه : « اذا حدث وكان على أن أحضر الى هذا المكان مرة ثانية ، فلا بد أن أحضر معي اما حلوى لأكسبهم بها أو عصا لأضربهم بها » . واضطر قبل أن يصل الى الدور الأول الى أن يقف هنيهة الى أن تتم كرة من تلك التي كان الأولاد يلعبون بها مشوارها . وكان هناك صبيان صغيران وجهاهما ملتويان كأوجه كبار الأشقياء أمسكا ببنطلونه فى هذه الأثناء . ولو انه دفعهما ليبعدهما عنه لأصابهما بأذى، وكان يخشى صراخهما .

وبدات عملية البحث الحقيقية فى الدور الأول . ولما لم يكن ك يستطيع أن يسأل عن لجنة التحقيق فقد اخترع شخصية نجار اسماه لانتس ــ وقد خطر بباله هذا الاســـم لأن الضابط ابن أخي السيدة جروباخ كان يسمى بهذا الاسم ــ وأراد ان يسأل فى كـــل المساكن هل يسكن بها نجار اسمه لانتس ليتيح لنفسه امكانية التطلع الى ما بداخلها . وقد تبين بعد ذلك ان التطلع داخل الحجرات أمر ممكن حتى بدون ذلك فى أغلب الأحوال ، لأن كل الأبواب تقريباً كانت مفتوحـــة ، وكان الأولاد يدخلون ويخرجون منها . كانت تلــك الحجرات بصفة عامة حجرات صغيرة ، لهــا شباك واحد ، وكان السكان يطبخون طعامهم فيها أيضاً . ومن النساء من كن يحملن على ذراع طفلاً رضيعاً ، ويعملن بالاخرى فى اعد د الطعام . وكانت هناك بنات مراهقات لا يرتدين على مايبدو سوى مرايل ويجرين هنا وهناك بنشاط ما بعده نشاط . وكانت الحجــرات كلها تضم مضاجع ما يزال بها بعض الناس ، كان يرقد بها مرضى أو نيام وربما تمدد بها اناس يرتدون ملابســهم كاملة . وكان ك يقرع ابواب المساكن المغلقة ويسأل عما اذا كان النجار لانتس يسكن فيها . وكثيراً ما كانت امرأة تفتح الباب وتتلقى السؤال ثم تلتفت الى داخل الحجرة فينهض أحدهم من السرير لتقول له : « هذا السيد يسأل هل يسكن هنا النجار لانتس ؟ » ويســـأل الناهض من السرير : « النجار لانتس ؟ » فيقول : « نعم » رغم انه تبين بدون شك ان لجنة التحقيق ليست هنا ، وأن مهمته هنا قد انتهت . وكان هناك كثيرون يصدقون أن ك مهتم جداً بالعثور على النجار لانتس، وكانوا يطيلون التفكير ، ويذكرون اسم نجار آخر غير لانتس ، أو يذكرون اسماً آخر بينه وبين اسم لانتس شبه بعيد ، أو يسالون عند الجيران او يرافقون ك الى ســكن بعيــد يعتقدون أن مثل هذا الرجل ربما يسكن فيه من الباطن أو يرجون ان يجدوا فيه من يستطيع أن يعطي بيانات احسن من تلك التي يعرفونها . واصبح ك فى النهاية لا يسأل بنفســه الا قليلاً ، أصبح يسير وراء مرشديه خلال الأدوار . وندم على خطته التي لاحت له فى اول الأمر عملية جداً . ولما بلغ مطلع الدور الخامس قرر ان يقطع البحث واستأذن العامل الشاب اللطيف الذى اراد ان يقوده الى ما بعد ذلك ، ونزل . وما لبث أن تملكه الغضب من أن الجهد الجهيد الذى بذله لم ينته به الى نهاية ، وعاد مـــرة اخرى يقرع أول باب فى الدور الخامس . كان أول شيء رآه فى الحجرة الصغيرة ساعة حائط كبيرة تشير الى الساعة العاشرة . وســـأل : « هل يسكن هنا نجار اسمه لانتس ؟ » وقالت امرأة ذات عينين سوداوين لامعتين كانت منهمكة فى غسل ملابس طفل فى طست غسيل : « هناك اذا سمحت » واشارت بيدها المبتلة الى باب الحجرة المجاورة وكان مفتوحاً . وظن ك انه يدخـــل الى اجتماع . كانت هنــــاك أعداد متزاحمة من الناس ــ لم يحفل أحـــد منهـــا بالداخل ــ تملأ حجرة متوسطة السعة لهـــا

نافذتان ، ولها على مقربة من السقف دهليزيحيط بها ، كان هو كذلك يغص بالناس ،وكان من بالدهليز يقفون منحنين تلتصق رؤوسهم وظهورهم بالسقف وخرج ك لان هواء المكان ثقل عليه ، وقال للمراة الشابة التي يبدو انها لم تحسن فهم سؤاله : «لقد سألتك عن نجار اسمه لانتس ؟ » فقالت : « نعم ، ادخل هنا مـن فضلك ؟ » ولعله لم يكن ليتبعها لو لم تتجه اليه وتمسك مقبض الباب وتقول : « بعد أن تدخل ساقفل الباب ، فلا ينبغي أن يدخل آخر بعدك » وقال ك : « هذا شيء معقول جداً » . ثم دخل مرة اخرى . .

هذه الصور الكاريكاتورية والعناصر المضحكة المتضاربة التي يحب الانسان ان يتأملها اكثر من مرة ليتبين مغزاها العميق ، تتكرر فى روايته الثانية ((القصر)) . تدور احداث رواية ((القصر)) حول شاب اسمه (ك) يصل فى وقت متأخر مـن مساء يوم من أيام الشتاء الى قرية عند أسفل التل الذى ترتفع فوقه مباني القصر . ويذهب الشاب الى حان الجسر ويحاول أن يقضي الليلة حتى يأتي الصباح ويقابل أولى الشأن الذين استدعوه ليعمل موظفاً للمساحة . ولكن اهـل القرية يواجهون ك بالريبة الشديدة ولا يسمح صاحب الحان له بالمبيت الا بعـد أن يتلقى ك تصريحا تلفونيا من القصر بذلك . ويخرج ك فى الصباح الى القرية الغارقة تحت الثلوج وينظر الى الافق فيرى القصر وهو يتكون من مجموعة من المباني توشك أن تكون مدينة صغيرة ويرى للقصر برجاً لا يعلم هل هو برج كنيسة أو برج بيت . ويطيل النظر الى القصر فلا يجد فيه ما كان يجد من الروعة بل يرى مبانيه من الحجر الهش الذى يتساقط ويفقد طلاءه ، ويتذكر ك بلدته . أما القرية ففيها بيوت ومدرسة وكنيسة . ويحاول ك الذهاب الى القصر فيكتشف انه بعيد بعداً لم يكن يخطر لـه على بال ، فينحرف الى القرية ويدخل بيتاً من بيوتها يرى فيه امراة شاحبة يفهم انها تنتمي الى القصر . ويأخذه النعاس ، وعندما يفيق يطرده اهل البيت . ويلتقي فى الطريق برجلين متشابهين غايه التشابه يعلم منهما انهما عُيّنا مساعدين له . ويضطر ك الى قبول هذا الوضع على الرغم من أن مساعديه على وشك الحضور ومعهما الأجهزة . ويعلم ك أن الانسان لا يستطيع دخول القصر الا بتصريح ، ويعلم أن الحصول على مثل هذا التصريح ليس بالشيء الهين . ويتلقى رسالة من رئيس الادارة « كلم » يبلغه فيها بأن الشاب « برناباس » عين ساعياً له وبأن رئيس القرية سيبلغه بتفصيلات مهمته . ويعتمد ك على ذراع برناباس حتى يصل الاثنان الى بيت برناباس ، ويرى ك هناك والدى الشـاب واختيه اولجا واماليا . وينتهز فرصة ذهاب اولجا الى الحان لاحضار شيء من البيرة فيرافقها الى هناك ، فلم يعد من بقائه فى البيت جدوى لأن البيت لا يتصل بالقصر ، وهو يريد أن يصل الى القصر على أية حال . أما الحان الذى تذهب اليه اولجا فهو حان السادة الذى لا يسمح فيه بالمبيت لغير السادة الذين ينزلون من القصر الى القرية فى بعض المهام . ويرى ك الخدم يسترسلون مع اولجا فى كثير من العبث ، ويرى بالحان الخادمة فريدا ويتقرب اليها عندما يعلم انها عشيقة كلم . وينشأ بين ك وفريدا حب يظن ك انه سيجد فيـه السـعادة والطمأنينة . وفريدا تمكنه من النظر فى ثقب باحد الأبواب فى الحان ويخيل اليه انه يرى كلم جالسا ، وفريدا تمكنـه كذلك من المبيت سراً فى قاعـة الشراب بالحان . وفى اليوم التالي يأخذ ك فريدا الى حجرته بحـان الجسر وهو يفكر فى حيـاة اسرية معتدلة . ولكن المساعدين يثيران حفيظته ويسببان لـه الضـجر لأنهما لا يفترقان عنه ولا يدعان له شيئاً من حياة شخصية خاصـة لا يندسان فيها . وبينما ك يظن انه بالحصول على فريدا قد حصل على خير كثير وقد انتصر على كلم نفسه بأن جرده من عشيقته ، ويظن كذلك انه قد اقترب من القصر بما عقد من علاقة طيبة مع برناباس ، تأتي صـاحبة الحـان وتتحدث اليه حديثاً يفهم منه انه أساء الى نفسه والى

فريدا وانه فى الوقت الذى يتصور فيه انه يعلم شيئاً، جاهل جهلاً لا سبيل الى اصلاحه. ويذهب ك الى رئيس مجلس القرية ويدور بين الاثنين حديث طويل عن الروتين ينتهى الى أن رئيس القرية لا يجد عملاً فى المساحة يمكن أن يقوم به ك، وانه يخيّره بين الرحيل وبين العمل فى وظيفة خادم للمدرسة حتى تقرر الدواوين شيئاً نهائياً فى شأنه . ويضطر ك الى قبول العرض الاخير على الرغم مما فيه من تحقير لشأنه ولكنه يجد فيه على أية حال مأوى لزوجته وله وشيئاً من الدفء فى الشتاء ولقمة عيش . ويستمر ك فى محاولاته للوصول الى القصر او الى الرئيس كلم . فيذهب الى حانة السادة ولكنه يكتشف ان الحديث الى كلم يوشك ان يكون محالا . ويلتقي برجل يقدم له نفسه على انه سكرتير كلم فى القرية ، ومن عجب ان هذا الرجل يطلب الى ك ان يجلس اليه ليستجوبه ، فيرفض ك . واذا كانت الامور تسير فى هذه الاتجاهات كلها من سيء الى اسوأ ، فهذا خطاب فريد يأتي من كلم يشكره فيه على أعمال المساحة التي قام بها . لا بد أن فى الأمر سراً .
ويتعرض ك لصعوبات كثيرة فى المدرسة ، فالمساعدان يتقربان من فريدا أكثر مما ينبغي ، والمدرس يفصل ك لأنه لا يقوم بواجبه . اما ك فيرفض الفصل ، ويفصل هو المساعدين السخيفين ويطردهما شر طردة . كذلك تسوء العلاقة بين ك وفريدا خاصة وقد تكررت زيارات ك لبرناباس واختيه . وتقص اولجا على « ك » قصة برناباس ، وكيف رفضت اختها أماليا ذات يوم عرضاً فاجراً عرضه عليها احد السادة فادعى هذا السيد أن أماليا أهانت السلطة وان اسرتها مسئولة معها عما حدث ، وكيف فشلت كل محاولات الشكوى والتصالح ، ولم يعد أمام اولجا الا ان تنشيء علاقات وثيقة مع خدم السادة فى الحان ، ولم يعد أمام أخيها برناباس الا ان يعمل ساعيا فى الديوان بلا اجر . وهذه هي فريدا تغضب من ك وتتركه وتعود الى العمل فى الحان . ويتجه ك الى هناك فى محاولة لاصلاح ما فسد من امورهما ، ويعلم فى الطريق ان ارلانجر احد سكرتيرى كلم الكبار يريد مقابلته . وكيف يجد ك حجرة السكرتير ارلانجر والحجرات كلها متشابهة ؟ وحتى اذا وجد الحجرة كيف يدخل والسكرتير نائم لا ينبغي لأحد أن يوقظه ؟ لهذا يدخل ك حجرة اخرى ينتظر فيها ، فاذا النوم يتملكه فلا يفيق الا بعد فوات الأوان . لم يستطع ك أن يعرف من امره الا ان اختطافه فريدا من الحان قد سبب ارتباكاً كبيراً هو المسئول عنه، وان وجوده فى هذا المكان يزعج السادة ازعاجا شديدا . ويقتاد «ك» الى الخمارة حيث ينام على لوح من خشب. ويلتقي فى الخمارة بيبى التي خلفت فريدا أثناء غيابها ، ويدور بينهما حديث تعرض فيه البنت عليه أن يأوى الى حجرة الخادمات يتوارى فيها الى أن ينتهي الشتاء ويأتي الربيع . وتنتهي الرواية بحوار بين ك وصاحبة الحان ، كان ك يظن انها لا تهتم بالثياب ، فاذا بها مفرمة بالثياب الى حد يجاوز المألوف ، ويتهمها ك بأنها كذابة ، فترد التهمة الى نحره وتقول عنه انه اما مجنون او طفل أو انسان شرير جداً خطير جداً .

« ك » هو فى اعتقادنا الشخص الذى يبحث عن مقومات حياته ، وهذه المقومات تجتمع على هيئة رمز يمثله شخص خرافي هو «كلم» او « بناء خرافي » هو القصر . انه يفشل فى امتلاك مقومات الحياة لأنه ضعيف الارادة ، مشتت الذهن قليل الحيلة ، وهو يتعرض لمؤثرات المجتمع القائم التي اصبحت تؤثر على حياة الناس تأثيراً مفرطاً فى القوة والتشعب والخبث ، واصبح الانسان يتعرض لسلطة مجهولة يعرفها ولا يراها تلعب به كما يلعب الطفل الساذج أو الرجل المحترف بالكرة . واخطر ما يتعرض له « ك » هو أنه يترك التيار يجرفه فيخرج عن أهدافه الاولى وينهك قوته فى صراع مع اشياء يظنها ذات اهمية وما هي من الأهمية بمكان .

ومن اطرف ما في رواية « القصر » تصوير كافكا للعمل فى الدواوين وللاجراءات التي تتخذ

فى الامور المختلفة ولأصناف الموظفين كبارهم وصغارهم . ويأتي هذا التصوير فى مواضع متعددة من الرواية وبخاصة فى احاديث بين ك ورئيس مجلس القرية ، وبين «ك» واولجا وبين ك وصاحبه الحان . وهذا هو جانب من حديث ك مع اولجا عن عمل برناباس فى القصر ثم عن العمل فى القصر عامة :

وقالت اولجا : « لو ان برناباس عرف له عملاً آخر يقوم به بدلاً من شغلة الساعي هذه التي لا ترضيه لما تأخر عن الانصراف عنها(. . .) انها لا ترضيه وله فى ذلك أسباب مختلفة ، ولكنها على أية حال خدمة للقصر ، أو هي على أية حال من قبيل خدمة القصر ، وهذا ما ينبغي على الانسان على الاقل ان يؤمن به. فقال ك : « كيف هذا ؟ هل انتم فى شك حتى من هذا ؟ » فقالت اولجا : « فى الحقيقة لا يساورنا فى ذلك شك ، فبرناباس يذهب الى دواوين المستشارية ويخالط الخدم هناك كواحد منهم ، ويرى من بعيد بعض الموظفين متفرقين ، ويتلقى رسائل ذات اهمية نسبية ، بل يتلقى أحياناً رسائل شفهية لينقلها كما سمعها ، وهذا كثير ونحن نفخر بما استطاع أن يحققه وهو ما يزال فى سن الشباب الغض . وهز ك رأسه ، ولم يعد يفكر فى العودة ، وسأل : « هل لديه زى خاص ؟ » فقالت اولجا : « اتعني السترة ؟ لا ، لقد صنعتها له أماليا حتى قبل أن يعمل ساعيا . ولكنك تقترب من النقطة الحساسة . فقد كان يتوقع منذ وقت طويل أن يحصل ، لا على زى رسمي ــ فليس هناك شيء من هذا فى القصر ــ ولكن ، على بدله. ولقد تلقى تأكيداً بهذا ، ولكنهم فى القصر يتصرفون ببطء شديد فيما يتعلق بمثل هذه الموضوعات . وأقبح شيء هناك هو أن الانسان لا يعلم معنى هذا البطء . فهو قد يعني ان الموضوع يسير سيره الروتيني ، ولكنه قد يعني كذلك ان الموضوع لم يبدأ سيره بعد ، اى انهم يريدون على سبيل المثال اختبار برناباس . ومن الممكن ان يعني البطء ايضا ان الاجراءات قد انتهت ، وان التأكيد الذى سبق ان اعطي لبرناباس قد سحب لسبب ما ، فلن يحصل على البدلة أبداً . ولا يستطيع الانسان ان يعرف شيئا أكثر دقة ، أو لعل الانسان يعرفه بعد مضي وقت طويل . والناس هنا يتناقلون حكمة لعلك تعرفها : ان القرارات الحكومية خجولة كالبنات الصغيرات » . فقال ك وقد تناول العبارة بجد أكثر مما فعلت اولجا : « هذه ملاحظة طيبة ، وربما اتصفت القرارات الحكومية بصفات اخرى من تلك التي تتصف بها البنات الصغيرات » . وقالت اولجا : « ربما . وانا لا أعرف مقصدك . وقد تقصد مدحها . أما فيما يختص بالبدلة الحكومية ، فهي هم من الهموم التي يعاني منها برناباس، ولما كنا نشارك بعضنا بعضا فى حمل الهموم ، فانها ايضا من همومي ، (. . .) وبرناباس ليس بطبيعة الحال موظفا ، ولا حتى من أحط درجة ، وهو ليس من الخطل بحيث يرجو أن يصبح موظفا ، (. . .) فهل برناباس من كبار الخدم ؟ لا . (. . .) ومعنى هذا انه قد يكون واحداً من صغار الخدم ، ولكن هؤلاء الخدم الصغار يلبسون البدل الحكومية ، على الأقل عندما ينزلون الى القرية ، وهذه البدلة الحكومية ليست زيا رسميا بمعنى الكلمة ، هذا الى ان هناك اختلافات كثيرة تعتورها ، ومهما يكن من أمر فان الانسان يتبين الخادم القادم من القصر بالنظر الى ثيابه ، ولقد رأيت انت بنفسك بعض هؤلاء الرجال فى حان السادة . وأبرز ما فى هذه الثياب انها غالباً ضيقة تلتصق بالجسم التصاقاً شديداً ، فما يمكن لفلاح أو عامل أن يستخدمها . اذن فبرناباس ليس لديه مثل هذه البدلة ، وليس هذا الأمر من الامور المخجلة المزرية فحسب ، فهذا مما يمكن احتماله ، ولكنه من الامور التي تجعل الانسان يشك فى كل شيء خاصة فى الساعات الحزينة ، ولقد مرت بنا ، ببرناباس وبي تلك الحالات مرات ليست بالقليلة . عند ذاك نتساءل هل

هذا العمل الذى يقوم بـه برناباس خدمـةللقصر . انه بكل تأكيد يذهب الى بعض المكاتب الحكومية، وما هذهسوى جزء من الكل ، وعندالمكاتب التي يذهب اليها حواجز من ورائهـا مكاتب اخرى . وليس هناك ما يمنعه من النفاذاليها ، ولكنه لا يستطيع أن يتقدم اليها عندما يجد مرءوسيه الذين يتصرفون فيما لديـهمن امور سيصرفونه . والانسان هناك عرضة للمراقبة الدائمة ، أو هو الأقل يظن ذلك .وحتى اذا هو تقدم الحواجز ، فما النفـع الذى يمكن ان يصيبه ، اذا لم يكن لديه عمل فأصبح هناك دخيلا ؟ ولاينبغي ان نتصور هذه الحواجز على انها حدود معينة ــ وهذا شيءلايفتأ برناباس يلفت نظرى اليه . فهناك كذلك حواجز فى المكاتب التي يذهب اليها . ومعنىهذا ان هناك حواجز يتخطاها وليس منظرها بمختلف عن منظر تلك التي لم يتجاوزها بعد ،ولهذا فمن الممكن ان يذهب الانسان مسبقاً الى ان المكاتب التي تقع خلف هذه الحدودلا تختلف اختلافا جوهريا عن تلك التي عرفها برناباس. كل مافىالأمر أنالانسانفىساعات حزنه يظن هذا الظن . ثم يستمر الشك والانسان لايقدر على مقاومته . ويتكلم برناباس مع موظفين ،ويتلقىرسائل . ولكنمنهم هؤلاء الموظفون ؟ وما هي هذه الرسائل ؟ لقد قال لي انه نقل الـى« كلم » ، وانه يتلقى منه شخصياً الأوامر . وهذا كثير جداً ، فكبار الخدم انفســــهملا يصلون الى هذا الحد ، هذا كثير جداً ، بل هو اكثر مما ينبغي ، وهذا هــو المخيـف فىالأمر . تصور انه نقل الى « كلم » مباشرة وانه يكلمه ويسمع منه . ولكن هل الأمر فعلا كذلك؟نعم ، انه كذلك . ولكن لماذا يشك برناباس فى أن ذلك الموظف الذى يسمونه « كلم » هو فعلا « كلم » ؟ (...) على أننا نتكلم احياناً عن « كلم » ، وأنا لم أر « كلم » بعد ــ وأنت تعرفأن فريدا لا تحبني كثيراً ، وما كانت لتسمح لي بأن اتطلع اليه ــ على ان شـكله معروفبطبيعة الحال فى القرية ، فقـد رآه بعـض الأهالي ، وكلهم سمعوا عنه ، ولقد تكونتصورة لكلم من التصورات ومن الشائعات ومن بعض النوايا الثانوية الزائفة ، وهى صـورةصحيحة فى خطوطها الأساسـية ، ولكـن فى خطوطها الأساسية فقط ، وفيما عدا ذلك فهيصورة متغيرة ، ولعلها ليست متغيرة بالدرجة التي يتغير بها شكل كلم فى الحقيقة ، ويقالان شكله يختلف عنها اختلافا تاما عندما ياتي الى القرية ، ويختلف عنها عندما ينصرف عنالقرية ، ويختلف عنها قبل أن يشرب البيرة ، ويختلف عنها بعد أن يشرب البيرة ، ويختلف عندما ينام ، ويختلف عندما يكون وحـده ، ويختلف عندمـا يتحدث ، ويختلف اختلافاأساسيا ــ وهذا شيء بديهي ــ عندما يكون فى القصر . بل ان الروايات المتناقلة فى القريـةتتضمن اختلافات كبيرة جداً ، اختلافات فى الطول والمظهر والبدانة واللحية ، وهي لحسنالحظ تتفق فيما يتعلق بالثوب الذى يرتديه ، انه يرتدى دائما ثوبا بعينه : حلة سوداء لهاسترة ذات طرفـين طويلين . على ان هـذه الاختلافات لا ترجع الى اسباب من السحر ،بل هي اختلافات بديهية ترجع الى المزاج فى لحظة بعينها ، والى درجة الانفعال والىدرجاتمتباينة لا حصر لها من الأمل أو اليأس يكون فيها المشاهد الذى لا يتمكن فى غالب الأحيانمن رؤية كلم الا لحظة . (...) أما الشيء الذى يتسم فى نظرى بمزيد من الأهمية فطريقةكلم فى التعامل مع برناباس . وكثيراً ما حدثني برناباس عنها ، بل ووضحها لي بالرسم . لقدجرت العادة على اقتياد برناباس الى مكتب كبير من مكاتب المستشارية ، ليس مكتب موظفواحد ، بل هي حجرة تقسمها طولياً منصـة عالية واحدة تمتد من حائط الى الحائط الآخرالى قسمين ، قسم ضيق لا يكاد يكفي ليعبر فيه شخصان احدهما بجانب الآخر : هذا هو مكان الموظفين ..وقسم واسعهو مكان أصحاب الحاجاتوالمتفرجين والخدم والسعاة . وهناكعلى المنصة كتب كبيرة مفتوحة ، صفت أحدها بجوار الآخر ، والموظفون يقفون عند غالبيةهذه الكتب ويطالعون فيها . ولكن الموظفـين

لا يبقون عند كتاب واحد دائما ، بل يتبادلون،لا الكتب ، بل الأماكن . واعجب شيء فى رأى برناباس هو مشهد الموظفين وهم يمرون بعضهم على البعض أثناء تبادل الأماكن فى هذه المساحة الضيقة . وهناك فى المقدمه مناضد صغيرةمنخفضة ملاصقة للمنصة ، يجلس اليها كتبة يسطرون ما يمليه عليهم الموظفون .وبرباناس يدهش دائما لطريقة الاملاء والكتابة. فالموظف لا يصدر أمراً واضحاً للكاتب بأن يكتب ما سيمليه عليه ، والموظف لا يملي بصوت عال ، حتى ان الانسان لا يكاد يلحظانه يملي ، بل يراه وقد بدا عليه انه يقرأ كما كان يقرأ من قبل ، أو هو يهمس ، والكاتب يسمع همسه . وكثيراً ما يملي الموظف بصوت شديد الانخفاض لا يستطيع الكاتب أن يسمعه وهو جالس فهو يهب واقفا ليتلقف الجملة ، ثم يجلس بسرعة ليسجلها ، ثم يهب واقفامرة اخرى وهكذا دواليك .. » .

أما الرواية الثالثة ((أمريكا)) او الرواية الأمريكية ، فانها تختلف فى هيكلها الأساسي عن الروايتين السابقتين ، فلم يشأ فرانتس كافكاهنا ان يغلب الجانب الرمزى على الجانب الصريح، بل ترك قدرا كبيرا من الأحداث واضحا ينطق بذاته عن معناه . أما الاسلوب فهو هو لم يتغير ، اسلوب الفكاهة المريرة وخلط المكونات الواقعية بالاحتمالات غير الواقعية والتقلب دون تمهيد بين الاضداد .

تدور الاحداث حول فتى فى السادسة عشرة من عمره أرسلته اسرته الى امريكا لأنه اخطأ مع خادمة فحملت ووضعت طفلا ولم تجد الاسرة مهربا من الفضيحة فى غير هذا التصرف . والتقى الفتى ، واسمه كارل روسمن ، على السفينة بالعامل القائم على وقود الآلات ، وفهم منه ان مهندس السفينة يسيء اليه ويظلمه ، فقرر كارل ان يذهب الى القبطان ويعين الرجل المظلوم على بلوغ حقه . فلما كان فى كابينة القبطان تقدم اليه رجل وقال انه عمه الأمريكي وقد علم بخبر وصوله من الخادمة . ونزل كارل مع عمه من السفينة الى الميناء وقد نسى مظلمة العامل ووعده اياه بمساعدته . وعاش كارل فى البيت العظيم الذى يمتلكه العم الفني الذى تقدر ثروته بالملايين والذى وصل بجهوده الى أن اصبح عضواً فى مجلس الشيوخ . ولكن كارل لم يكن يرتاح الى هذه الحياة ، فقد عزله العم عن العالم الخارجي تماما وامره بأن يعكف على تعلم اللغة واتقانها حتى يبدأ نشاطاً مثمراً فى المستقبل . وحدث ذات يوم أن تلقى كارل دعوة من صديق للعم يدعى پوللوندر لزيارته فى بيته الريفي قرب نيويورك ، وعلى الرغم من ان كارل كان يعلم ان عمه لا يمكن ان يوافق على هذه الدعوة ، وانه لو قبلها أثار غضبه عليه ، فقد ذهب الى السيد پوللندر . ووجد هناك جواً غير الجو الذى اضطره العم اليه ، كان الفرح يملأ جنبات البيت ،وكانت البهجة تشع من كل ناحية. وعرف كارل ابنة السيد پوللندر التي اقتادته خلال البيت بين حجرات وممرات لو لم تكن معه لتاه فيها ولما اطمأن الى موطىء قدم . وتحولت العلاقة بين كارل والبنت الى الجدل ثم الى الشجار والمصارعة ، والغريب أن البنت هي التي غلبت كارل واذلته . وبدأ كارل يفكر فى عمه ، وفى العودة الى البيت ، ولكن شخصاً يدعى جرين اعترض سبيله وعمل على تعطيله حتى انتصف الليل فقدم اليه خطاباً من عمه يوبخه فيه على فعلته ،ويخبره بأنه قد تبرأ منه لخروجه على امره الواضح ومغادرته البيت،ولهذا لم يعد له أن يعود الى البيت مرة ثانية . وفتح كارل عينيه على حقيقة مريرة : لقد اصبح فى الشارع . والتقى فى الشارع باثنين من الاشقياء هملا ديلامارش وروبنسون وعداه بمساعدته على الحصول على عمل فأمن لهما وصدقهما ، وترك الحجرة وخرج لبعض شأنه ، فلما عاد وجد حقيبته قد افتضت فضاع منها ما ضاع واضطرب ما اضطرب، فقرر الافتراق عن الرجلين . وساعدته طباخة الفندق على الحصول على عمل ، كان عملا بسيطا فى الفندق

ولكنه كان يرجو أن يرتفع سريعا فيصل الى الثروة والرفعة . عمل كارل اذن خادما للمصعد الكهربي واستمر يؤدى واجبه على خير ما يستطيع حتى فاجأة روبنسون بزيارة قبيحة . فقد جاء اليه بعد أن اسرف فى الشراب ففقد وعيه ، وخشى كارل الفضيحة ، فترك المصعد وهرع الى حجرته ليخبىء روبنسون المخمور فى فراشه قبـل انيفطن الى مقدمه احد . وعلـم رئيس الخـدم بانصراف كارل عن المصعد ، واهماله العمـل ، فغضب لذلك أشد الغضب ، وانهال بالتوبيخ عليه واستجوبه وحقق معه فى حضور الطباخة ، وأدانه بتهم متعددة ، وطرده من العمل . ولو لم يهرب كارل لاكتملت الاعجوبة بالضرب الذى كان البواب قد اتى واستعد له . ولم يستطع كارل ان يأخذ معه سترته ، واذا كان قد نجا بجلده فقد فقد أوراقه وماله . وأصبح على هذه الحال مضطراً الى القبـول بعمل حقير فى الظلام لدى ديلامارش ، ولكنه كان فى الوقت نفسـه يضمر الهرب . وقرأ ذات يوم اعلانا عن مسرح طبيعي فى اوكلاهوما يفتح ذراعيه للجميع ، فسافر الى هناك وتقدم ، فقبل دون أن يطالبه احد بأوراق عن شخصيته وهويته ، وعلم أن هذا المسـرح الطبيعي لا يفرق بين الناس ولا يثقل على أحد من المتقدمين للعمل بمطالب معينة ، فهو بحاجة الى الجميع .

الى هنا تنتهي الرواية التي لم يفرغ فرانتس كافكا لاتمامها ، ويبدو انه كان يريد لكارل روسمن أن يوفق فى حياته فى العالم الجديد ، وأن يتعلم من الاضطرابات التي تعرض له ، والمشكلات التي تعترض سبيله ، وأن يجد من الاسس القويمـة ما يمكن به لنفسه ، فيحترف عملاً ينفع الناس ، ويفرق بين الاخيار والاشرار ، ويتبين الفرق بين ما هو واضح وما هو غامض متشعب ، ويتوصل الى نقاط التقاء بينه وبين الآخـرين ، فيجـد الاطمئنان بعد القلق ، والاخلاص بعد الخيانة ، والراحة بعد النصب ، والرفق بعد العنت . **ـ وسواء أراد كافكا للرواية أن تنتهي الى نهايـة بعينها ، أو أراد لها أن تبقي على هذه الصورة أو أراد لها أن تحرق مع غيرها ، فالجزء الكبـير الذى بين ايدينا يطلعنا على الوان النقد التى برع فيها كافكا : نقد المجتمع الذى اضطربت مفاهيمه ـ نقد البناء الهائل المخيف للدولة ـ نقد القيم الاخلاقية التي اختلت موازينها ، ويطلعنا علـى صنوف التحليل التي يتناول بها الانسان فى مواجهة هذه العناصر المخيفة المضطربة الهائلة المختلة : الانسان الحائر القلق الذى يسعى الى معرفـة قدراته وامكاناته حتى تكتمل شخصيته ويتمكن من الاندماج فى مجتمع الآخرين .**

★★★

ومحنة الانســان فى العصر الحاضر هي الموضوع الرئيسي أيضا فى أعمال هرمن هيسـه الذى كان ينظر بالاحترام والتقدير الى أعمال معاصريه العظام توماس مَنْ وهاينريش مَنْ والفريد دوبلين وفرانتس كافكا ، وكان يجد بينـه وبينهم من الروابط العميقة أكثر مما يبدو للقارىء المتعجل . ولد هرمن هيسه فى كالف فى جنوب ألمانيا فى عام ١٨٧٧ وكان أبوه يريد له ان يتعلم اللاهوت وان يشتغل بالتبشير مثله ، ولكن الصبي لم يجد فى نفسه ميلا لهذا النوع من العمـل ، ولم يجد فى نفسه ميلا الى متابعة الدرس فى مدارس كثيرة القيود ، وفضل أن يعتمـد على نفسـه وأن يقرأ ما يحلو له . فترك التعليم المنظم وعمل فى بيع الكتب حتى تأكدت قدرته على الكتابة ، وأصبح يستطيع العيش مـن قلمه ، فاحترف الأدب منذ عام ١٩٠٤ وجمع هرمن هيسه الى العلم المكتوب علماً بالبـلاد والناس اجتناه من رحلات كثيرة وصلت به احداها (عام ١٩١١) الى الهند التي أثرت ثقافتها على فكره ووجهته الى التأمل والتعمق فى الروحانيات . وكان هرمن هيسه

معارضاً للنظام النازى الذى سيطر على ألمانيا بين١٩٣٣ و ١٩٤٥ ولهذا هاجر الى سويسرا وعاش بها . وفى عام ١٩٤٦ حصل على جائزة نوبل وظل يحظى بالاجلال والتقدير حتى مات في مونتانيولا فى عام ١٩٦٢ .

وكأن أعمال هرمن هيسه كتلك الأحجار التي يضعونها على الطرق حاملة رقماً يدل على نهاية مرحلة وبداية اخرى الى أن يصل الانسان فى الطريق الى منتهاه . كل عمل من اعماله يمهد للذى بعده ، ويرتفع بالمضامين الى ان تصل الى القمة فى العمل النهائي العظيم : ((**لعبة الكريات الزجاجية**)) * . ويمكن القول بأن هرمن هيسه كان طوال حياته مشغولاً بالانسان يريد أن يسبر اغواره ، وان يستجلي غوامضه ، ويريد ان يعرف كيف ينمو وكيف يندمج المجتمع ، ويريد ان يرى تأثير الدنيا عليه ، وتأثيره على الدنيا ، فلما جمع فى ذلك كله من المعرفة قدراً ليس بالقليل عكف على الانسان والثقافة يدرسهما معا ، ويحدد صنوف التفاعل بينهما وكيف تفسد فتسير الى الشر وكيف تصلح فتسير الى الخير . فى عام ١٩٠٤ نشر هرمن هيسه رواية ((**بيتر كامينتسند**)) يصور فيها حياة شاب ، ويعتمد فيها على أحداث حياته هو . واذا كان قد سلك فى تشكيل الأحداث ورسم الشخصيات ما يمكن ان نسميه بسبيل الرومانتيكية المحدثة ، فان الهدف الأساسي لا يخفى علينا وهو محاولة الابصار بحياته هو وتحليلها . تدور الأحداث حول بيتر كامينتسند الذى ينشأ فى قرية بسيطة بالجبل على الفطرة بعيداً عن المدينة ومؤثراتها ، فما يكبر حتى يترك موطنه ويهيم فى الارض متنقلا من بيئة الى بيئة ومن ثقافة الى ثقافة ، يجمع الخبرة الى الخبرة ، وكأنه ظمآن الى شيء بعينه يبحث عنه فيرتوى . وهو ينزل باريس فيتعرف على الثقافة الرقيقة المصقولة ثم يمجها ، وينزل ايطاليا فيحس فيها بالجمال والصفاء . ولكنه لا يستطيع أن يقيم حياته على ما اجتنى من خبرات ، فهو يعود الى قريته ويفتتح هناك حانة تمكنه من الحياة بين أهله على النحو الذى ألفوه وارتاحوا اليه .

فى عام ١٩٠٦ أخرج هرمن هيسه روايته ((**تحت العجلة**)) التي يتابع فيها تطور انسان موهوب فنياً لا يفهمه أبوه ، ولا يجد أماً تحنو عليه ، ولا يجد فى المدرسة ما يعينه على تطوير قدراته ، بل يجد المدرسين يثقلون عليه بالواجبات حتى الاعياء . ويجد الصبي واسمه هانس جيبنرات زميلا له ينكر على المدرسة جهودها ، ويشك فى نصائح المدرسين ومناهجهم ، ويعالج الشعر ويسترسل فى عالم الخيال والاحلام الى ما ترضى به نفسه ، هذا هو هرمن هايلنر . وتنعقد بين الاثنين أواصر الصداقة . وتظهر نتائج هذه العلاقة تدريجيا . فبعد ان كان هانس جيبنرات منضوياً تحت لواء السلطة ، باذلا الجهد فوق الطاقة ، اذا هو يتراخى ، فيتأخر فى الدرس ، ويحزن هو لتأخره ، ويصاب بالصداع والهلوسة . أما صديقه **هايلنر** فيهرب من المدرسة ، ولا يعود اليها . وأما هو فيتحول الى عنصر لم تعد للمدرسة رغبة فيه . وهو فى البيت يحس بوحشة ، ولا يجد فى العمل النشيط ما يغريه او يرضيه ، واذا كانت ظروف الحياة تضطره الى العمل فى ورشة لاصلاح الآلات ، واذا كانت المصادفات تقربه من الفتاة ايما وتهيء للحب بينهما ، فان السعادة تظل بعيدة المنال . لقد فقد الحنان صغيراً ، وتحمل الصعاب فى المدرسة ، وبصّره صديقه بالفرق بين عالم حاضر مضطرب وعالم جميل تهفو اليه الاحلام ، فتحطمت نفسه بين العالمين ، فلا هو سعد بهذا ولا هو بلغ ذاك . وها هو ذا يخرج ذات يوم للنزهة فلا يعود ،

---

* صدرت منذ بعض الوقت بالقاهرة ترجمة عربية لهذه الرواية الضخمة ، وقد قام بالترجمة كاتب هذا المقال نفسه ــ (المحرر) .

ويجدونه فى اليوم التالي غربقا . ولا ينبغي تضييع الجهد فى البحث فيما اذا كان قد أغرق نفسه ، أو كان التيار هو الذى جرفه . لقد انتهى الشاب الى النهاية الاليمة التي تجمعت أسبابها .

ويستمر هرمن هيسه فى دراساته لنفسه وللنفس البشرية وان شئنا الدقة فى دراسته لنمط بعينه من الناس هو نمط الانسان الموهوب الذى يحتدم الصدام بينه وهو ينمو فى اتجاهه هو وبين ظروف الحياة القاسية التي تتطور فى اتجاهها هي . وتظهر له رواية ((**جرترود**)) فى عام ١٩١٠ التي يتمكن فيها الانسان الموهوب من السيطرة على نفسه ، فلا يندفع الى الهاوية التي اندفع اليها هانس جيبنرات ولا يلجأ الى الاستسلام كما فعل بيتر كامينتسند . الانسان الموهوب هنا هو العازف والمؤلف الموسيقي « كون » الذى يبرع فى الفن ويلتمس لنفسه فى المجتمع تفوقاً يقابل تفوقه فى فنه . ولكنه يخطىء السبيل . انه يحاول أن يثبت لبنت جميلة انه شديد الجراة ، عظيم القوة فيندفع على الجليد بالزحافة اندفاعا جنونيا فتنقلب الزحافة ويشرف هو على الهلاك . وهو ان لم يمت فقد أصيب بعاهة دائمة ، لقد شلت ساقه . وفقد بسطة الجسم ومهابة المنظر ، واصبح لا يرجو النبوغ الا فى فنه . وانتج الشيء الكثير من الأعمال الموسيقية الناجحة ، وكان المغني « هاينريش موت » يؤدى الأناشيد والألحان الغنائية الكبيرة بمهارة فائقة ، فاتصلت بينه وبين «كون» علاقة صداقة وعمل فى الوقت نفسه . كان « موت » شاباً جم القوة شديد الجاذبية ، وكان « كون » بعد الحادثة انساناً ضعيف الحيلة شديد الحساسية . والتقى « كون » بجرترود وأحبها ، وصارحها برغبته فى الزواج فردته برفق ، وما تقرب اليها «هاينريش موت» حتى بشت له وتزوجته . وحزن « كون » على نفسه حزناً شديدا ، واظلمت الدنيا فى وجهه ، وفكر فى الانتحار ليخرج من الدنيا وما فيها من مصائب لا قدرة له على تحملها . وعلم ان والده قد مرض مرض الموت فذهب اليه ، ولزمه حتى لفظ أنفاسه الأخيرة . وكأنما كانت هذه الخبرة الاليمة جرعة الدواء المريرة التي تأتي بالشفاء ، فعاد الى فنه والى حياته . أما الزيجة التي انعقدت بين جرترود وهاينريش موت فلم تكن زيجه موفقة ، فقد افترق الزوجان وانتحر هاينريش بعد ذلك . ولكن كون لم يشأ أن تتغير علاقته بجرترود بعد هذه الأحداث ، وظل يوليها ما يوليه الصديق الكريم صديقه .

تشهد هذه الرواية وسابقتاها بما كان يعتمل فى نفس هرمن هيسه من حيرة لا تجد سبيلا الى الاطمئنان الحقيقي ، ولا نظننا نخطىء اذا ذهبنا الى انه ومعاصريه كانوا يبصرون بكارثة الحرب تقبل عليهم مندفعة لا يستطيعون لها ردا . فلما نشبت الحرب العالمية الاولى وقف منها موقف المناهض ، وظل يدعو الى السلام لا يخشى بطشاً ولا يرهب تشنيعاً : ((**لا اومن الا بالانسانية ولا شيء غير الانسانية**)) . على أن الأزمة العامة تركت بصماتها على داخل نفسه . « فأصبحت اخفق فى كل أمر . . . وأصبحت وحيدا يائسا ، وأصبح الناس يسيئون فهم كل أقوالي وأفكارى ، ويفعلون ذلك بدافع العداوة ، وأصبحت ارى هوة سحيقة كلها يأس تفصل بين الواقع وبين ما يلوح لي جديراً بالرغبة ، معقولا ، طيبا . . ورأيتني مدفوعا الى الاقرار بأن البحث عن أصل محنتي لا يصح أن يتجه الى ما هو خارج عني ، بل ينبغي أن يتجه الى داخلي ، وايقنت انه لا يحق لانسان أن يتهم الدنيا كلها بالجنون والغلظة وان محنتي تعني ان الكثير من الاضطراب يعتمل بداخلى ما دمت أجدني مصطدماً مع الدنيا كلها وبحثت فى نفسي ، فوجدت فيها بالفعل اضطرابا عظيما » . ــ واتبع هرمن هيسه فى بحثه فى نفسه طريقة الهنود التأملية تارة ، ومنهج التحليل

النفسي الفرويدى تارة اخرى . وأفاد فنه الروائي من هذه الخبرة الأليمة عمقا جديدا يتمثل في مزيد من الصوفية ومزيد من التحليل السيكولوجي. وخرجت رواية ((**دميان**)) (١٩١٩) تحمل هذا الطابع . وتكاد رواية ((**دميان**)) أن تكون قصة ذاتية يحكي فيها هرمن هيسه فصلا أو فصولا من حياته هو ، واذا كانت الرواية تحمل اسم ((**دميان**)) فالشخصية الرئيسية الحقيقية فيها هي شخصية سانكلير الذى يتبين منذ نعومة اظفاره ان هناك عالمين يحيطان به ، عالم خير متكلف يحرص الوالدان والمعلمون على فرضه على الصغار فرضاً ، وعالم شر واقعي يفرض نفسه على الصغار والكبار جميعا . وما يتبين هذا حتى تضطرب نفسه ، ويستبد به القلق ويقع في حبائل صبي شرير يجره الى أعمال قبيحة من السرقة والكذب . ثم يظهر دميان في حياته . دميان تلميذ جديد يأتي الى المدرسة له خلق من نوع آخر ، فهو مستقل في الفكر ، متزن في الحكم . ويتمكن دميان من ابعاد سانكلير عن الصبي الشرير ، ويوضح له سبيل اصلاح ما فسد من نفسه ، ويعلمه أن يغرص في أعماق نفسه وأن يلتمس الراحة في ذاته والطمأنينة في باطنه . ولكن سانكلير لا يجد القوة التي تمكنه من الاندفاع الى أمام ، بل يجد صوراً من حياته الساذجة في الطفولة تشده اليها. ويظل سانكلير مضطرب النفس ، يرى فيه الآخرون كائنا حائرا ، ظاهره شيء وباطنه شيء آخر ، وهو يسلك في حياته مسلكاً مختلطاً ، يواجه الناس بفلظة ، ويعاني في وحدته من الخجل ، ويعالج سانكلير الرسم ، ويحاول أن يرسم وجه صبية أحبها ، ولكن الملامح تتغير بين يديه وتقترب دائما من ملامح دميان . والحقيقة انه وقد فشل في المدرسة ، انتقل الى مدرسة اخرى خارج المدينة ، ولم يعد يرى صديقه ، وأصبح الحنين اليه يؤرقه . وسعى سانكلير ما استطاع الى ترتيب ما اضطرب من أحوال نفسه ، ووجد أساسا صالحا لحياته يصور له أن أهم ما ينبغي عليه الاهتمام به هو التقدم الى أهداف يحس بان واجبه التقدم نحوها . وأتم سانكلير المدرسة الثانوية والتحق بالجامعة ، فالتقى هناك بدميان وعرف والدته السيدة ايفا ، فوجد فيها صورة المرأة الرقيقة الحنونة العظيمة التي كان خياله يحوم حولها ، وتصور أن المحن النفسية والاضطرابات الفكرية أشياء تعرض أثناء الحياة وتمهد للتقدم والنهوض . ولكن آماله تنهار فجأة عندما تندلع نيران الحرب العالمية ، ويضطر هو وصديقه الى الاشتراك فيها ، ويسقط دميان في الحرب ، ويظل سانكلير على قيد الحياة يرى في ذات نفسه صورة الصديق الذى أعان صديقه أخلص العون وأقيمه .

وتبين رواية ((**سيدهارتا**)) التي ظهرت في عام ١٩٢٢ ورواية ((**نرتسيس وجولد موند**)) التي ظهرت في عام ١٩٣٠ الاتجاه الذى لفت نظرنا في ادباء سابقين ، الاتجاه الى التاريخ والى البعيد على عادة الفنانين والمفكرين اذا ضاق بهم الحاضر بمكانه وزمانه . تدور احداث **سيدهارتا** حول عام ٥٠٠ قبل المسيح في الصين ، والشخصية الرئيسية فيها هي الشخصية المتكررة عند هرمن هيسه ، شخصية الانسان الموهوب الباحث عن نفسه بينه وبين الناس أو الباحث عن نفسه بينه وبين الثقافة ، هنا يأخذ البرهمي سيدهارتا نفسه بالتأمل والصوفية ، عله أن يصيب من العلم ما يرتاح له صدره . ويشترك مع سيدهارتا في سعيه صديقه جوفيندا ، ويذهب الاثنان الى بوذا يلتمسان ما لديه من علم ، فلا يجدان ما كانا يتوقان اليه . ويفارقان . اما سيد هارتا فيرتمي الى خضم الحياة فتعلمه الغانية **كامالا** الحب ويعلمه التاجر كاماسوامي التجارة . ولكن الخبرة التي أصابها زادته نفوراً من الحياة ، وحملته على أن يشد الخطى الى النهر ليرتمي بين مياهه ويتخلص من الحياة التي استغلقت عليه ولم يعد يطمئن الى شيء من امورها . ويرده الحوذى فاسيدوفا عما اعتزمه ، ويكشف له السر الذى ضل عنه : سر الحياة يرمز اليه النهر بتياره المستمر الذى لا ينقطع ، والذى لا ينساب على وتيرة واحدة بل يعلو ويهبط . الحياة تجمع بين

الظواهر المتعارضة ، وتضم الأضداد فى كل متسق، فما ينبغي أن ينظر الانسان الى الأسود دون أن يضم اليه الأبيض ، والقبيح دون أن يجمع اليه الجميل . هذه المعرفة التي تجلت لسيدهارتا فى هذه اللحظة الفاصلة كانت تعني بالنسبة اليه النضج والاكتمال .

اما رواية « **نرتسيس وجولد موند** » فهي تصور احداثاً تجرى فى العصر الوسيط وتدور حول الموضوع الرئيسي نفسه : الانسان الحائر فى فهم الدنيا الباحث عن راحة الفكر وراحة الضمير السائر لذلك فى طريق الفن أو الفلسفة . وتشهد هذه الرواية على مزيد من النضج الذى بدأ يتأكد منذ رواية « **جرترود** » فى عام ١٩١٠ ، بل نكاد أن نقول ان العمق الذى بلغه هرمن هيسه فى نهاية « **سيد هارتا** » والذى أوشك أن يكون عمقاً مابعده عمق ، ازداد تأصلاً هنا ، خاصة بعد أن نقل الكاتب مجال تأملاته الى موطنه ، والى عصر الانسجام الثقافي الاوروبي . « نرتسيس » شاب جميل وسيم ذكي نشيط يتعلم فى دير ماريابرون ويبذل فى ذلك الجهد كل الجهد ويصل الى نتائج باهرة يفرح بها رئيس الدير . ويدخل الدير شاب آخر هو جولد موند من اسرة وجيهة فقد امه وكان لفقده اياها أثر كبير على شخصيته ومجرى حياته . ويحدث تقارب بين الشابين ، الشاب الذى يرجو أن يصبح راهباً ويعد نفسه لذلك ، والشاب الذى أتى من الدنيا وما تزال رائحة الدنيا تفوح منه ويتبين نرتسيس أن صاحبه قد فقد بموت امه نصف شخصيته ولكنه بشخصيته الحاضرة التي تميل الى الخيال والأحلام والفن يستطيع أن يصل الى الكثير اذا ما تعرف امكاناته وقدراته وعاش لها وبها . ولم يكن هذا الاختلاف الجوهرى بين نرتسيس وجولد موند ليباعد بينهما ، فهذا هو نرتسيس يفهم أن كلا منهما يكمل صاحبه ، هذا بالفكر وذلك بالخيال . ويتذكر جولد موند امه التي كانت راقصة وصورت لها خيالاتها ذات يوم أن تترك زوجها وابنها وان تنطلق الى حيث تظن ان الحياة تحلو لها ، واذا كان هو ــ كما علمه نرتسيس ــ مثلها فالهرب من الدير مكتوب عليه لا محالة . وهو يهرب من الدير وراء غجرية سمراء البشرة ، ويضطرب فى احداث الدنيا ، ويهيم على وجهه فتارة يجد البهجة وتارة اخرى يعاني الألم . وهو يظن أنه يحب فتاة ويسعى لنيلها فلا ينالها ، ويخالط بعض الاشرار وينتهي أمره الى قتل الشرير فيكتور دفاعاً عن نفسه . انه لا يجد طريقه وسط هذه الأحداث والمحن . ويرى ذات يوم تمثالاً للعذراء فى الكنيسة فيملك عليه نفسه ، ويذهب الى المثال الذى صنعه ليتعلم على يديه الفن . ويبرع جولدموند فى النحت ويصنع تمثالاً ليوحنا يجعل ملامحه على هيئة ملامح نرتسيس ، ويحظى التمثال بتقدير كبير فيقرر استاذه الفنان **نيكلاوس** أن يمنحه شهادة الاستاذية فى الفن وأن يزوجه ابنته . ولكنه يرفض ويعود الى حياة الترحال ، فماذا يرى فى الدنيا ؟ لقد انتشر الطاعون فى البلاد واخذ الضحايا يتساقطون الواحد بعد الآخر ، وهذه هي الحبيبة تموت ، وهذا هو الاستاذ يموت . ويقبع فى صومعة يرسم فيها صوراً من حياته وما أكثرها وما أشد اختلافها وتنوعها . وتدفع به المقادير الى انجنس عشيقة الوالي ، فيهيم بها ، ويظن انه وجد فيها ضالته ؛ وانه انما ظل طوال حياته هائماً على وجهه بحثاً عنها . ولا تدوم سعادته معها طويلا ، فالوالي يكتشف أمره ويحكم باعدامه . ويتقدم الى المحكوم عليه ، ساعة تنفيذ الحكم ، كاهن ليسمع اعترافه قبل أن ينتقل الى العالم الآخر . وكم يدهش جولدموند عندما يجد أن هذا الكاهن هو نرتسيس قد تدخل لدى أصحاب السلطان وأنقذه من موت محقق . ويأخذ نرتسيس صاحبه الفنان جولدموند الى الدير الذى أصبح رئيساً له . ويشتغل جولدموند هناك بالفن فيصنع الصور البديعة يضمنها خبرات حياته . وتتقدم به السن ، ويشتد به الوهن ثم يموت . انه يموت راضياً لأنه سمع من صديقه نرتسيس كلمات الحب الخالص والصداقة الصافية ، ووجد فى هذه

الكلمات تعبيراً عن رابطة بين الانسان والانسان لا تفوقها رابطة اخـرى ، ويموت جولدموند راضياً لأنه سمع صوت امه تناديه من العالم الآخر أن يأوى اليها وهي التي رافقت أحداث حياته وملأت أمامه الأشياء والأشخاص حبا ورغبة وفنا ، وتجلت له تارة فى تمثال العذراء وتارة فى هيئة الفانية ، ثم بلغت منتهى الكمال عندما تجلت له على هيئة الموت الذى يطبع الحياة بخاتم النضج الأوفى الذى لا يعقبه آخر .

وليس هناك شك فى أن أعظم أعمال هرمن هيسه الروائية هي رواية **((لعبة الكريات الزجاجية))** التي تعتبر من أعظم ما ظهر فى فن الرواية فى تاريخ الانسانية . ولقد قدمت لهذه الرواية منذ أعوام خلت بكلمات جاء فيها :

((ليست رواية **((لعبة الكريات الزجاجية))** من المؤلفات السهلة التي يقرأها الانسان على عجل ، فيجد فيها التسلية أو الترفيه . انهـا رواية عميقة ، كثيرة الأبعاد ، تريد من القارىء أن يفرغ نفسه لها ، وأن يتناولهـا بالتفكير الدقيق ، وأن يجشم نفسه مشـقة تتبـع عناصرها الى اصولها العلمية أو الفلسفية أو الفنية . ولقد صدق المؤلف عندما سـماها ((محاولة)) ، فهي شيء بين الرواية والكتاب . هي رواية بما التمسه كاتبها فيها من خيال وما أدخله فى تركيبها من عرض لمناظر ، وتصوير لشخصـيات ، وسرد لأحـداث ، واهتمـام بانفعالات وأحاسيس . وهي كتاب فى الفلسفة ، وفى تاريخ الثقافة ، وفى التاريخ ، وفى الحكمة ، تناول فيه الكاتب ثقافة العصر الحاضر بالنقد الدقيق ، والتقييم ، وخرج من نقده وتقييمه بآراء جديرة بأن يأخذها الانسان مأخذ الجد ، وأن يتأملها ويتدبرها ويفيد منها .

ورواية ((**لعبة الكريات الزجاجية**)) أعظم مؤلفـات **هرمن هيسه** واقواهـا ، وهي فى تقديرى أعظم **مؤلفات** زمانها . وقـد عكف **هيسه** على كتابتها بين عام ١٩٣١ وعام ١٩٤٢ بدأها قبل كارثة استيلاء **هتلر** على الحكـم فى المانيا بعامين ، واتمها قبـل أن تبلغ كارثـة الحرب الهتلرية ، الحـرب العالمية الثانية ، نهايتها بثلاث سنوات ، فكانت صيحة العقل فى عصر ضاع منه العقل ...)) .

ولعبة الكريات الزجاجية هي ((لعبة أفكار)) هيكلها ((الموسيقى)) وأساسها ((التأمل)) ـ على حد تعبير هرمن هيسه ذاته . وهي من ناحية الشكل وليدة ملاحظات متعددة لاحظها الشاعـر المفكر الأديب . من بينها لعبة الصبية التي تسمى بالعداد والتي تتكون من اطار من الخشب بـه أسلاك مشدودة وعليها كريات بسيطة مرتبة . **صحيح انها لعبة ولكنها لعبة ذات مضمون علمي .. لعبة بالحساب ... بالأعداد . والعلوم الرياضية تحتل فى ترتيب العلوم المكان الثاني بعد الفلك ، وكذلك الاعداد تعتبر مادة مشتركة بين الرياضيات والتصوف** . ـ وجمع هيسه الى هذه الملاحظة ملاحظة اخرى تجمع بين الكرة الصغيرة والفقاعة . فالفقاعة كريـة لا تكتمـل الا لتتحطـم ، وقـد استعملها هرمن هيسـه فى قصائد له معبراً بهـا عن الوجود الانساني ، ولعله كان يود أن يجعل لعبته بمجموعـة من هذه الفقاقيع ، بـدلاً من الكريات الخشبية المصمتة التي تتكون منها أصلاً ، ولهذا اختار شيئاً وسطاً ، فجعل اللعبة تتكون من كريات زجاجية ، ومن حكماء العصور القديمة من كانوا ينظرون فى كرة من البللور فيرون فيها صوراً للمستقبل والماضي . والزجاج مادة هشة صلبة فى الوقت نفسه ، يمكن أن تكون شفافة ويمكن أن تكون معتمة ، يمكن أن تكـون بلا لون ويمكن أن تتخذ كل لون . ولسنا نعرف شكل لعبة الكريات الزجاجية بالضبط ، فهرمن هيسه

لا يصفها ، بل يلمح اليها تلميحا ، ويفضل ان يتحدث عنها باسلوب فوق واقعي . فليس المهم فيها شكلها ولا طريقة معالجتها ، ولكن المهم فيها أنها تعبر تعبيراً متكاملاً منسجماً عن الثقافة ، وعن مضامين الفكر جميعاً ، أو هي على الأصح قادرة على التعبير ، وعلى المشتغلين بها أن يزيدوها اتساعاً وشمولاً بجهودهم المستمرة . **ويكاد هرمن هيسه ان يكون فى لعبته المبتكرة معبرا عن فلسفة شيللر الجمالية التي ترد نشاط الانسان كله الى صورة واحدة هي اللعب ، وترى ان الانسان لا يعبر عن نفسه أكمل تعبير الا عندما يلعب** . واذا كانت هذه هي اللعبة فأين مكانها ؟ واين زمانها ؟ مكانها اقليم منعزل عن الدنيا اسمه كاستاليا . وكاستاليا كلمة لها معناها عند اليونان ، فهي النبع المقدس فى البرناس عند **دلفي**، هي النبع الذى يرمز الى الشعر . وكاستاليا لها معناها فى الفكر الالماني الحديث : فقد جعل منها أديب ألمانيا الأكبر جوته علماً على الاقليم التربوى الذى ينال فيه الشاب السعيد التربية المثالية . أما هرمن هيسه فهو يعطي اقليمة كاستاليا صورة متمايزة . هذا الاقليم يضم مدارس الصفوة ويضم قرية اللاعبين ويضم معاهد مختلفة الى جانب دار المحفوظات أو الأرشيف . ويرعى اقليم كاستاليا الثقافة ، وينشيء الطبقة التي ترعى الثقافة الانسانية، وهي طبقة «لاعبي الكريات الزجاجية». وأهل الاقليم كلهم من الذكور ، يعيشون كالرهبان، عيشة متقشفة زاهدة ، لا يريدون شيئا من عرض الدنيا ، وينكرون ذواتهم كل الانكار ، وينضوون للنظام الهرمي كل الانضواء . وهذا النظام الهرمي القائم بالاقليم له درجات ، وله ديوان أو دواوين وله هيئة عليا ، وله ادارة تملك السلطة . ثم هناك لجنة مشتركة من أهل الاقليم التربوى ومن الحكومة فى الخارج ، لأن الحكومة أو الدولة هي التي تنفق على هذا الاقليم ، مؤمنة بضرورة بقائه ، مفيدة من المدرسين الذين يبعثبهم الاقليم الى مدارس الدولة فى الخارج للتعليم . ويلفت النظر فى هذا النظام — وهو نظام لا شأن له بالسياسة او الدين — انه جماعي لا يسمح بالفردية ، وانه منعزل لا يسمح بالتفاعل المباشر مع الحياة ، وانه يشتغل بالفكر وبالفكر فقط . — واذا أردنا ان نضع كاستاليا فى مكان ما من العالم، فلابد أن يكون هذا المكان اوروبا دون ما تحديد لبلد بذاته . أما زمان الرواية فهو عصر ما بعد القرن العشرين ، قد يكون القرن الثاني والعشرين أو الثالث والعشرين أو الخامس والعشرين ، انه عصر يأتي على أية حال بعد عصر صحافة التسلية وعصر الحروب ، ويقصد هيسه بصحافة التسلية ذلك اللون السطحي من الثقافة الذى يمثله انتاج كثير يجذب القاريء بما يصطنعه من طرافة تصل الى التفاهة والاسفاف فى أحيان كثيرة ثم لا يقدم اليه من الثقافة الحقيقية الا شريحة مشوهة ، وعصر الحروب هو عصر قامت فيه حربان عالميتان نجم عنهما فساد كثير وخراب كثير . يضع هيسه فى هذا المكان البعيد والزمان البعيد شخصية من النمط المتكرر لديه ، يوزف كنشت .. ويتتبع مراحل نموه مرحلة بعد مرحلة مؤكداً على نموه الفكرى ، مركزاً الأضواء على اكتمال مفاهيمه وتصوراته فى امور الثقافة خاصة . فالرواية اذن من نوع روايات النمو ، هذا النوع المحبب الى نفس هرمن هيسه ، والذى يقوم على وصف نمو انسان من الصغر الى النضج . والرواية من النوع الفلسفي أولاً وقبل كل شيء آخر . ويتخذ هرمن هيسه اسلوبا فنيا مصدره الهند ، هو اسلوب تنويع الشخصية الواحدة وعرضها على أشكال متعددة ، استنادا الى عقيدة التناسخ الهندية . فما تنتهي الرواية حتى يبدأ الكاتب فى روايات اخرى قصيرة يزعم انها من مخلفات يوزف كنشت ، تدور حول الشخصية المتنامية فى بيئات منوعة وازمان متباينة .

ولعل هرمن هيسه يقصد بهذا الاسلوب الى التأكيد على دوام الثقافة واتصال أنماطها بعضها بالبعض الآخر . وينتهج هرمن هيسه مناهج كثيرة فى معالجة موضوعه ، وهو موضوع بسيط فى حد ذاته ، فهو تارة يستعمل المنهج التاريخي دون الأخذ بمفاهيم وفلسفات مسبقة ،

وهو تارة يستعمل المنهج الصوفي دون أن يربط نفسه بصوفية ديانة بعينها . انه يصور بدقة ويقدم الوثائق ويحلل ويجمع ويؤاخي بين نواحي الثقافه كلها حتى يصل ببطله الى نعمة التمتع بالصفاء . يدخل يوزف كنشت الاقليم الكاستالي وكأنما اختارته المقادير خلفاً لاستاذه الموسيقى الكبير ، وهو ينمو فى الاقليم ، وكلما ازداد نمواً ، ازداد أستاذ الموسيقى ضعفاً ، ويوزف كنشت موهوب فى الموسيقى موهبة رائعة ، والموسيقى تحتل فى الثقافة الكاستالية أعظم مكان ، فهى التي تقوم على التأمل الباطني وتعبر عن الصفاء . ويوزف كنشت موهوب فى نواحي الفكر الاخرى ، وهو يتعلم فى مدراس الاقليم ويتعلم كذلك فى الدير البندكتيني على يد الأب ياكوبوس وهو صورة رسمها هرمن هيسه نقلا عن العلامة المؤرخ العظيم ياكوب بوركهات . وما يكتمل ليوزف كنشت هذا العلم كله حتى يموت الاستاذ تدماس فون در تراڤة ، استاذ لعبة الكريات الزجاجية ، وقد رسم هيسه شخصيته جامعة لملامح شخصية توماس مَنْ . ويقع الاختيار على يوزف كنشت ليكون خلفا للاستاذ الراحل ، وليتربع على عرش الاقليم الثقافي . ويتبين يوزف كنشت نقطة الضعف فى الكيان الكاستالي ، انه يصل بالثقافة الى أسمى مراتب النمو ، ولكنه بعيد عن الواقع ، بعيد عن دنيا الناس . وهو يلتقي بپلينيو ديزنيوري ممثل الدنيا الواقعية ، فيتأكد من شكوكه ويسمع من پلينيو أن ابنه لا يجد التربية المناسبة له ، بينما الاقليم الكاستالي قائم يتخذ مظهر الازدهار . فماذا لو ظهر جيل كله من أمثال ابن پلينيو ؟ من المسئول عن تدهور هذا الجيل ؟ أين العلاقة بين الثقافة الهائمة فى الأعالي وطلاب الثقافة الغارقين فى الحضيض ؟ ويقرر يوزف كنشت أن يخرج من الاقليم الكاستالي وأن ينزل الى الدنيا ليعلم ابن پلينيو . ولكنه يموت ولما يمض على خروجه الا القليل من الوقت . وتكتنف موت يوزف كنشت ألوان من الغموض كثيرة ، فهو لم يتمكن من أداء المهمة التي آمن بها وخرج من أجلها ، ولكن الميتة لم تأت نتيجة لفشله ، بل لقد جاءت فى وقت كان النجاح يشرق على بوادرها . ويبدو ان هرمن هيسه لم يشأ أن يطيل الرواية الى أن ينفذ يوزف كنشت مخططه ، واكتفى بوصول مفاهيم كنشت الجديدة الى صورة قابلة للتنفيذ ، وسحب الاستاذ العظيم الى مكانه الممتاز فى جوهر الطبيعة بين النور المشرق والخضرة النضرة .

ان هرمن هيسه يرد فى هذه الرواية مفاهيم الثقافة ومفاهيم الفن والعلم والصناعة وآمال الناس فى الحياة السعيدة والعيشة الرغدة الى اصولها ، وهو يتقدم خطوات الى الامام يمتاز بها على معاصريه ، وعلى رأسهم توماس مَنْ ، وعلى أعماله المبكرة ، ويهزم الفكرة القائلة بتدهور حتمي للثقافة . انه يذهب الى ضرورة اعادة النظر الى الثقافة ككل ، والى ضرورة رد الصفاء اليها ، والى انماء الثقافة فى حد ذاتها ، والى انماء الثقافة بافرعها المختلفة خدمة للناس ، فمنهم تعيش وعليهم تقوم ومن أجلهم تزدهر .

كتب يوزف كنشت خطابا أرسله الى ادارة كاستاليا ينبئها فيه باعتزامه الخروج الى الدنيا ويذكر فيه الاسباب التى دعته الى اتخاذ قراره ، يقول :

« ان المؤسسة الكاستالية ـ طائفتنا ومعهدنا العلمي التربوى بما فيه من لعبة الكريات الزجاجية وكل ما سواها ـ تلوح للاخوة أفراد الطائفة شيئاً بديهياً مفهوماً بذاته ، كما يلوح للناس جميعا الهواء الذى يتنفسونه والأرض التي يقفون عليها . فلا يكاد أحد يفكر مرة فى أن الهواء والارض قد يتبددان او يفكر فى احتمال أن ينعدم الهواء وأن تختفي الارض من تحت أرجلنا . لقد كان من حظنا أن نعيش ناعمين فى عالم صغير نظيف مرح ، والغالبية العظمى منا تعيش ـ وان بدا هذا عجيبا ـ فى خرافة تصور لها أن

عالمنا هذا كان دائما موجودا وأننا دفعنا بالميلاد الى داخله . وانا أيضاً عشت سنوات شبابي فى هذا الخيال اللذيذ ، بينما كانت الحقيقةالواقعة معروفة لي تماما ، أعني انني كنت اعرف انني لم اولد فى كاستاليا ، بل ان بعضالادارات أرسلتني اليها حيث نلت حظي من التربية ، وان كاستاليا والطائفة والهيئةالتربوية والمدارس ودور المحفوظات ولعبة الكريات الزجاجية لم تكن عملا من أعمالالطبيعة ، بل هي كائناتخلقتها ارادة الانسان، وانها ــ شأن كل ما يصنعه الانسان ــ زائلة .كل هذا كنت أعرفه ، ولكنه لم يكن يتخذ فى مفهومي صفة الواقعية، فلم أكن اطيل التفكير فيه ، بل أمر عليه مرورا عابرا ، وانا أعرف ان ثلاثة أرباعنا أو أكثر سيعيشون فى هذاالوهم العجيب اللذيذ وسيموتون فيه . (...)

تتعرض مؤسسة مثل اقليمنا كاستاليا ــ الذى هو دولة صغيرة للفكر ــ لأخطار داخلية وأخطار خارجية . أما الأخطار الداخلية ، أوعلى الأقل بعضها ، فمعروفة لنا ، ونحن نتبينها ونكافحها . ونحن لا زلنا نرد بعض تلاميذ مدارس الصفوة لأننا نكتشف فيهم صفات ودوافع لا سبيل الى اقتلاعها تجعلهم غير صالحين لجماعتنا ، خطيرين عليها . ونحن نعتقد أن أغلب هؤلاء التلاميذ ليسوا بشراً قليلي الأهمية ، بل نعتقد فقط انهم غير لائقين للحياة الكاستالية وحدها ، وأنهم بعدعودتهم الى الدنيا يجدون فيها ظروف حياة أكثر ملاءمة لهم ، وأنهم يصبحون هناك رجالا مجدين . وقد أثبتت خبرتنا فى هذا المجال فعاليتها ، حتى ليمكننا أن نقول عن جماعتنا عموما انها متمسكة بمكانتها وبأدبها، وانها تقوم بمهمتها فتمثل طبقة سامية وطبقة نبيلة ارستقراطية من أهل الفكر وتنشيء أجيالا جديدة لها . ومن المحتمل الا يكون فيمن يعيشون بيننا من ذوى الدناءة ومحدثي الشغب الا النسبة الطبيعية المقبولة . أما الأمر الذى لا يتجرد من العيب الا قليلا ، فهو زهو الطائفة وتكبر الطبقة . انه التكبر الذى تندفع اليه ،اندفاع الغواية ، كل طبقة نبيلة أرستقراطية، كل طبقة لها امتيازات ، والذى تلام عليه كل طبقة ارستقراطية لوماً لا ينقطع ، تارة بحق وتارة بغير حق . وتاريخ المجتمعات يبين ان هناك اتجاها يظهر فى كل مجتمع راميا الى تكوين طبقة أرستقراطية تكون قمة المجتمع وتاجه . ويبدو أن تكوين الأرستقراطية من أى نوع كانت أو التمكين لحكم الممتازين ــ سواء اعترفنا بذلك او لم نعترف ــ هو الهدف الذى تسعى اليه كل المحاولات الرامية الى انشاء مجتمع من المجتمعات ، وهو مثلها الأعلى . ومن الممكن أن نتبين فى المجتمعات على الدوام كيف أن السلطة ، سواء كانت ملكية أو غير ملكية ، تظهر استعدادها لتشجيع الطبقة الأرستقراطية الناشئة ، فتمنحها الحماية ، وتغدق عليها الامتيازات ، سواء كانت هذه الارستقراطية سياسية أو غير سياسية ، قائمة على الحسب والنسب أو على الاختيار والتربية والتعليم . والأرستقراطيه التي تنعم بالتمييز والتفضيل تقوى دائما تحت هذه الشمس ، وهي عندماتقف تحت هذه الشمس وهذه الامتيازات تدخل فى مرحلة من مراحل تطورها هي مرحلة الغواية التي تؤدى الى الفساد . ونحن اذا اعتبرنا طائفتنا ارستقراطية ، وحاولنا ان نفحص انفسنا على هذا الأساس ، لنتبين الى أى حد يبرر سلوكنا نحو الشعب ككل ونحو العالم ككل مكانتنا الخاصة ، والى أى حد قد تملكنا ما يميز الارستقراطية من زهو وتعال وفخار وتظاهر بالعلم الواسع والمكابرة والجحود، لاكتشفنا أشياء تقض مضاجعنا . من الممكن أن يكون الكاستالي الحالي صاحب طاعة لقوانين الطائفة ونشاط وكد واشتغال رفيع بأمور الفكر ، ولكن الا يفتقر الى بصيرة بمكانه فى مجموع الشعب والعالم وتاريخ العالم ؟ هل له معرفة بأساس وجوده ، هل يعرف أنه كورقة أو زهرة او فرع أو جذر فى كيان عضوى حي يتصل به ؟ هل يعرف شيئاً عن التضحيات

التي يقدمها الشعب من أجله اذ يوفر له الغذا والكساء ويمكنه من التعليم ومن القيام بالدراسات المختلفة ؟ (. . .) والخلاصة انهذه الثقافة الكاستالية ، هذه الثقافة السامية النبيلة التي أقف منها موقف الاعتراف بالجميل ، لا تتخذ فى أيدى غالبية أصحابها وممثليها صفة العضو والأداة الموجهين على نحو فعال الى أهداف تخدم عن قصد أشياء رفيعة أو وضيعة ،ان هذه الثقافة تميل فى نظرهم الى المتعة الذاتية والصفاء الذاتي والى ابتداع واستخراج أشياء فكرية لا تخص الا الفكر وحده . وانا أعلم ان هناك عددا كبيرا من الكاستاليين المنصفين ذوى القيمة الرفيعة الذين لا يقصدون غير الخدمة ، وأعنى بهم المعلمين الذين تلقوا تعليمهم عندنا ، وخاصة اولئك الذين يقومون هناك فى البلاد بعيداً عن جو الاقليم اللذيذ ومافيه من الوان التدليل الفكرى ، بمهمة فى مدارس العالم الخارجي لها قيمة لا سبيل الى تقديرها حق قدرها .هؤلاء المعلمون الشجعان الذين يقومون بالعمل خارج اقليم كاستاليا هم فى الحقيقة وواقع الامر الوحيدون بيننا الذين يحققون هدف كاستاليا بالفعل ، ويقدمون بعملهم للبلاد والشعب خيرا كثيرا نرد به بعض ما نناله.

(. . .) أما الأخطار التي تتهددنا من الخارج فهي أن يأتي يوم تعتبر البلاد فيه كاستاليا وثقافتنا ترفاً لا سبيل الى الاستمرار فى الكلف به ، والحرص عليه ، بل وتحول نظرتها الينا نحن من نظرة طيبة فيها الفخار بنا ، الى نظرة تتمثلنا متطفلين ومؤذين وكذابين وأعداء .

(. . .) ان نظامنا وطائفتنا قد يجاوز كلاهما ذروة الازدهار والسعادة التي يسمح سير أحداث العالم الغامض بها أحياناً لما هو مرغوب وجميل . ونحن الآن فى تدهور (. . .) اننا فيما اعتقد قد وصلنا تاريخياً الى مرحلة التهدم . وسيأتي هذا التهدم بلا شك (. . .) فهناك أوقات عصيبة تقترب ، والناس يحسون فى كل مكان بوادرها (. . .) هناك تهديد لا للسلام فحسب ، بل وللحياة والحرية (. . .)هذه الموجة الآن فى الطريق ، وستطيح بنا يوما ما (. . .) ولكننى لا أستطيع أن اصم اذني عن سؤال . ماذا ينبغي علينا ، وماذا ينبغي عليَّ فعله لمقاومة هذا الخطر ؟ (. . .) كلماعلت ثقافة الانسان ، وكلما عظمت الامتيازات التي يتمتع بها ، كلما كانت التضحيات التي ينبغي عليه تقديمها فى الأزمات كبيرة . (. . .) والجبان من يهرب من الجهود والتضحيات والاخطار التي يتعرض لها شعبه . والجبان الخائن أيضا هو من يخون مبادىء الحياة الفكرية من أجل مصالح مادية ، من يكون على استعداد مثلا لأن يترك لأصحاب السلطان ان يقرروا حاصل ضرب اثنين فى اثنين . ان التضحية بحب الحقيقة ، وبالأمانة الفكرية وبالاخلاص لقوانين ومناهج الفكر من اجل مصلحة اخرى مهما كانت ، حتى ولو كانت هي مصلحة الوطن نفسه ، خيانة . (. . .) ولا ينبغي اذن أن يصبح الكاستالي رجل سياسة ،وانما ينبغي فى حالة الضرورة أن يضحي بنفسه ، دون أن يضحي قط باخلاصه للفكر . (. . .)لن نحتاج الى أحد قدر حاجتنا الى المدرسين ، الى الرجال الذين يعلمون الشباب القدرة على القياس والحكم ، ويكونون قدوة لهم فى احترام الحقيقة وطاعة الفكر وخدمة الكلمة .ولاينطبق هذا على مدارس الصفوة عندنا ، تلك المدارس التي سينتهي وجودها يوماً ما الى نهاية ، وانما ينطبق بالدرجة الاولى على مدارس العالم الخارجي حيث يتربى ويتعلم المواطنون والفلاحون وارباب الحرف والجنود والساسة ما كان هناك اولاد ، وما كان الأولاد صالحين للتربية . هناك فى هذه المدارس أساس الحياة الفكرية فى البلاد (. . .) .

★★★

كانت أحداث عصر النازية بمراحلها المختلفةالمتتالية : مرحلة يأس وضياع بعد الحرب العالمية الاولى التى مهدت لها ــ ومرحلة سيطرة الشر والعنف باسم القوة والكرامة ــ ومرحلة الحرب العالمية الثانية التي تسببت فى ألمانيا وخارج ألمانيافى خسائر فادحة ــ ومرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية بما فيها من محاولة تصفيةآثار الماضي ومحاولة اقامة حاضر اكثر أمنا . فى هذا الاطار تتخذ رواية ((**لعبة الكرياتالزجاجية**)) مكاناً بالغ الأهمية ، اذا نحن أستخرجنا عنصراً واحداً من عناصر هذه الروايةوهو عنصر مناهضة الطغيان النازى بالذات ، والطغيان الأعمى بصفة عامة ، وجمعنا مثلا رواية((**الطاغية والمحكمة**)) لفرنر برجنجرين و ((**فى السماء كما فى الارض**)) له أيضا .

وفرنر برجنجرين ابن طبيب من ريجا علىبحر البلطيق . ولد فى عام ١٨٩٢ ودرس القانون والتاريخ والآداب فى جامعات ماربورج وميونيخوبرلين حتى عام ١٩١٤ . وزج به فى الحرب واشترك فى معارك متعددة ضد الجيش الاحمرفى منطقة البلطيق . فلما انتهت الحرب اشتغل بالصحافة ، وأحب الرحلات وبخاصة الرحلاتالتي تحمله الى الجنوب الدافىء . وظهرت له قصص قصيرة وطويلة نجحت ، فتحول الصحفيالى أديب يحترف الأدب ولاشيء غيره . وتوفي فرنر برجنجرين فى عام ١٩٦٤ . وتتميز الاعمالالروائية لبرجنجرين بأنها تجمع بين مصدرين أساسيين : الطبيعة والتاريخ .. الطبيعة التيتمثل الخليقة المنسجمة العظيمة .. والتاريخ الذى تكمن فى طياته الاحداث العظيمة المليئةبالمعنى والسلوى . ويؤمن برجنجرين بالله وبحكمته الكبرى التي يبثها فى قلوب من يعتمدونعليه ويثقون فى عونه. ويؤمن برجنجرين بأن العالم الجميل الخيّر السليم هو العالم الذى يتعانقفيه الدين والفن . ولهذا كانت روايات برجنجرين وقصصه هادئة ، حلوة ، تفرح بالخير عندمايأتي ، وتلتمس القوة الروحية لتحمل الصعاب عندما تتنزل ، فهي تتحرك بين البهجة والصفاءوالسلوان . **ان التدهور . الذى اعتور الدنيا انما يرجع فى نظر برجنجرين الى انصراف الناسعن الدين ، ويكاد أن ينصح قارئه بأن يلتمس فى العودة الى حظيرة الدين شفاء لما فى صدره . وكانبرجنجرين يرى للأديب فىالمجتمع وظيفة الوقوف بجانب المنكوبين الذين يتعرضون للطغيان فيقوىعزائمهم .**

تدور أحداث رواية ((**الطاغية والمحكمة**))التي أخرجها فى عام ١٩٣٥ فى مدينة كاسانو الايطالية فى عصر النهضة . الطاغية يصدر أوامرهبالبحث عن القاتل فى جريمة غامضة راح ضحيتها الراهب فرا أجوستينو الذى كان مكلفاً بمهمةدبلوماسية . ويجد المسئولون فى البحث ولكنهم يقعون فى مأزق دونه كل مأزق : ان الأدلة كلهاتشير الى ان الطاغية هو القاتل . وليس من بين القائمين على العدل والأمن فى المدينة من يجد فىنفسه الجرأة على مواجهة الطاغية بهذه النتيجة . ولهذا فهم يسلكون سبلا معوجة . رئيس الشرطةميسر نيسبولي يبحث عن انسان برىء يمكنه ان يلبسه التهمة وان يقدمه الى الطاغية بأدلة تثبتانه هو القاتل . وهذه هي مونا ڤيتورينا ، عشيقة رئيس الشرطة ، تقدم الى عشيقها العون فى هذهالمهمة ، انها تزيف ورقة بخط زوجها المحتضر يعترف فيها بأنه هو الجاني . أما ديوميده ابنالمتوفى من زوجة اخرى فيفزع للفعلة الدنيئة التي ترتكبها الزوجة الدنيئة فى حق زوجها المتوفى ،ويقرر أن يفعل شيئاً ينقذ به شرف أبيه ، ويحفظ لنفسه الارث الذى سيضيع عليه بالمصادرة عندثبوت التهمة . ويلجأ الابن الى غانية ينقدها مالا لتشهد كذبا على أن أباه كان لديها فى الليلة التيحدثت فيها الجريمة . ثم هذا هو الصباغ

سبيرونه يتقدم للاعتراف بأنه الجاني حتى ينقذالمدينة وأهلها من هذه المحنة التي يعتقد أنها ستضر بالكثيرين ، ويؤمن بأنه بذلك يفعل خيراًيثاب عليه . وهنا يدعو الطاغية المحكمة الى الانعقاد . وليست القضية المعروضة على المحكمةهي قضية قاتل الراهب ، فالطاغية يعلن انه هو الذى قتلهعقاباً له على الخيانة وافشاء الاسرار . . ان القضية هي قضية الشجاعة فى الحق . ويتحدث الطاغية عن النفس الانسانية وكيفوجدها ضعيفة ما تكاد الغواية تمثل أمامها حتى تنحدر الى الاثم . ويقول انه فى الحقيقة لم يكن ينوى القيام بهذا البحث الشامل الذى تعددت شخصياته ، انه كان ينوى فى البداية اختبار ولاء رئيس الشرطة . واذا كانت النتيجة فى ناحية منها قاتمة ، فهي فى الناحية الاخرى ناصعة : لقد ظهر بين الناس رجل قرر ان يضحي بنفسه من أجل راحة الجميع . ولقد دفع هذا العمل العظيم الطاغية الى أن يغير مفاهيمه وأن يعود الى الله ويتيح للناس الحياة التي ارادها لهم .

واضح أن برجنجرين يعرض فى اسلوبروائي شيق مفهوم ((حب الآخرين)) الذى تقوم عليه المسيحية عرضاً يقصد الى اصلاح قلوبالناس ، وهو يصل به الى أبعد غاية عندما يجعل الصباغ سبيرونه يطلب الموت حباً فى الآخرين . وبرجنجرين ينبه الى حكم الطغيان النازى وكأنه يطالب الطاغية بأن ينظر فى قلبه وأن يعترفبجرمه وأن يقف بنفسه أمام المحكمة قبل أن يفسد ضمائر الناس ويضطرهم الى أعمال ما كانوا يأتونبها لولا القهر والخوف . والرواية فيها حديث مواساة رفيق لا شك انه لا يصل الى قلوب الناسجميعاً فى المجتمعات التي استبدت بها المادة ، ولكنه محفوظ فى سطور الرواية يطلبه من يحتاجاليه وقت أن يحتاج اليه .

أما رواية ((**فى السماء كما فى الأرض**))(١٩٤٠) فتدور أحداثها فى القرن السادس عشر فى اقليم براندبورج بألمانيا . يتخذ الأمير يواخيمالأول أمير براندبورج المنجم كاريون مستشارا له يسأله النصح فيما يعرض له من امور ، فيقرأهذا طوالع النجوم ويرد عليه بما يجده فيها . ويتنبأ المنجم ذات يوم بأن مدينة برلين ومدينةكوللن ستتعرضان فى يوم معين من عام ١٥٢٤ لفيضان خطير يفتك بالحرث والنسل . ويقررالأمير ان يخفي هذا الخبر عن الناس حتى لا يأخذهم اليأس فيصدر منهم مالا تحمد عقباه . ويتخذ الأمير مجموعة من القرارات من بينها حظر مغادرة البلاد وحظر بناء السفن والمركبات المائيةاعتقاداً منه أنه بذلك يشيع الاطمئنان بين الاهالي، ولكن هذه القرارات تثير مخاوفهم وتدفعهم الىالتساؤل عن سببها . ويتسلل الخوف الى نفوس المحيطين بالأمير الذين يعرفون الأمر ،ويشتد خوفهم كلما اقترب اليوم الموعود . فهذا واحد من البلاد يحاول الهروب مع خطيبته الىخارج البلاد ، فيعاقب بالقتل . وهذا هو المنجم كاريون يحس اليأس ثم لايجد بدأ من تمالكنفسه . بل ان الأمير نفسه يفقد شجاعته ، وما ترجوه عشيقته كاتارينا التي انتزعها من زوجهارغماً عنها أن يطلق سراحها ، حتى يستجيب لها ، ويدبر أمره مع قائد الجيش على أن يمكنهمن اللجوء مع حاشيته الى جبل مرتفع يتقي فوقه الفيضان عندما تقع الواقعة . ويأتي اليوم الموعودوتظلم السماء . ويثور الناس بتحريض من زوج كاتارينا ، ويهرب المجذومون من معتقلهم ،ويسترسل الأشرار فى أعمال السرقة والسلب والنهب والقتل ، ويفزع الناس الى دور العبادة ،بينما الامطار تنهمر ، والمياه تعلو . وهنا تتبدل حال الأمير ويصحو ضميره ويتذكر واجبه فيخرجالى الناس ويعيد اليهم الاطمئنان ، ويقف بجانبهم حتى تنكشف الغمة . وما ينبغي للانسان انيخاف ، بل عليه أن يؤمن بالله ، وأن يعتمد عليه ، فيجد القوة التي تمكنه من اجتياز المحن .

هذا العون الذىأراد ڤرنر برجنجرين فى عام١٩٤٠ ، والحرب العالمية مشتعلة النيران ،والمحنة تتحول فى داخل المانيا تدريجياً الى كارثة ، أنيقدمهالىالناس : ايمان يعيد الى النفس هدوءها، ايمان يوقظ الضمير اذا غفا .

★★★

ومن كتاب الرواية الذين يتخذون من الدينعلى نحو مباشر أو غير مباشر أساساً لأعمالهم نذكر شتيفان أندرس (١٩٠٦ — ١٩٧٠) واليزابت لانجيسر (١٨٩٩ — ١٩٥٠) ورانيهولد شنايدر (١٩٠٣ — ١٩٥٨) وايدتساردشاپر (١٩٠٨ —) واينا زايدل (١٨٨٥ —) والبرشت جوس (١٩٠٨ —) وجرترود فون لوفور (١٨٧٦ —)

وتستحق الأديبة **جرترود فون لوفور** ان ننظرالى أدبها الروائي بشيء من التفصيل فقد قدمت فى حياتها الطويلة النشيطة مجموعة كبيرة منالأعمال الروائية ذات الطابع الدينى المسيحي الواضح ، وعبرت فى مقالات متعدده عن مفهومهاالذى أقامت عليه أعمالها ، فكانت بذلك كله ركنا هاما من أركان هذا النوع الأدبي الذى قد يبدو لنظرتنا المتعجلة غريبا أو مستحدثا وهو فى الحقيقة أقرب الأنواع الى الرواية منذ نشأتها .ولدت جرترود فون لوفور فى عام ١٨٧٦ فى ميندن باقليم ڤستفاليا بألمانيا ، وكان ابوها ضابطاً منأصل فرنسي ارستقراطي قديم . ودرست فى هايدلبرج على العالم اللاهوتي المعروف ارنستترولتش ، ثم تحولت فى عام ١٩٢٥ من المذهب البروتستانتي الى المذهب الكاثوليكي . وتعبرجرترود فون لوفور فى رواياتها عن موضوعات لا يكاد يكون من الصعب تحديدها : انها تعبر عنالإيمان العميق الذى لا يظهر فى المعاناة والألم بل يظهر فى مسلك يتسم بقوة رائعة مثل التضحيةأو العفو والغلبة ، ثم هي تضع المراة فى مكان ممتاز فهي التي تمثل الايمان والرحمة والتضحيةوالفضيلة ، وهي التي تتحول من الضعف الى القوة وتغير مجرى الأحداث . وطريقتها الفنيةتعتمد على وضع الشخصية المحملة بالاثم والخطيئة فى مواقف صعبة من وجهة نظر الكنيسةأو العقيدة ثم تحلل المشكلة ، وقد تبلورت على هيئة مشكلة دينية لاهوتية كنسية ، وتذهب بهافى مجال التأمل والتفكير والاستجلاء والحل كل مذهب ، وتنتصر فى النهاية للمبادىء الكنسيةوالفضائل المسيحية . — ومن اشهر روايات جرترود فون لوفور رواية ((**منديل ڤيرونيكا**))التي تحمل عنوانا يشير الى اسطورة القديسة ڤيرونيكا التي ينسب اليها انها قدمت الى المسيحالمصلوب منديلا تجفف به عرق جبينه المتقاطر من فرط الألم والعذاب فانطبع عليه وجهه ،وتقصد المؤلفة بهذا العنوان الى التنبيه منذ البداية الى طريق من العذاب لا تندرس فيهآثار الشهداء . وتنقسم الرواية الى قسمين ظهر الجزء الأول منها فى عام ١٩٢٨ تحت اسم((**نافورة روما**)) وظهر الجزء الثاني والاخير فى عام ١٩٤٦ تحت عنوان ((**تاج الملائكة**)) . تدورالأحداث فى الجزء الأول قبيل الحرب العالمية الاولى حول بنت اسمها ڤيرونيكا ، مرهفة الحس،حسنة التفكير ، معتدلة النمو فىكل ناحية ، تموت امها بعد أن توصي بأن تؤخذ البنت من المانيا الىايطاليا ، الى روما ، حتى لا تظل تحت تأثير أبيها. وتعيش ڤيرونيكا فى بيت جدتها التي تأوى فىالبيت ابنتها ، خالة ڤيرونيكا ، ايدلجارت التي تضطرب فى امور الدين ولا تصل فيها الى بر ،وتأوى الجدة كذلك الفنان الالماني الشاعر **انتسيو** رغبة منها فى تشجيعه وتمكينه من الكتابة . وتجدڤيرونيكا فى انتسيو الانسان المقرب الى قلبها الذى يصطحبها فى جنبات روما ويطلعها على الكثيرمن شواهد الثقافة المنوعة فى هذه المدينة الخلابة. وما ان تقترب ڤيرونيكا من هيكل كنيسة القديسبطرس حتى تخر ساجدة فقد نشأت على الايمان بالمسيحية وعلى ممارسة شعائرها وكانت التقوىمحببة الى نفسها تضيء لها الطريق مهما كانت

ظلمته . أما انتسيو فكان ينكر المسيحية كـل الانكار ، ويستقبح الايمان بشيء من أسرارها والقيام بشعائرها ، وكان يفكر فى دين أقرب الى قلب الانسان فى العصر الحديث ، لا يحتاج الانسان للايمان به الى مسالك صعبة يحتاج فهمها الـى درس فى التاريخ ، وغوص فى الماضي السحيق . ولهذا غضب انتسيو من فعلة ڤيرونيكا ورأى فيها لونا من السخف واصبحت ڤيرونيكا تواجه موقفاً صعباً ، فهي لا تستطيع أن تتخلى عن الرجل الذى ملك عليها نفسها ، وهي لا تستطيع أن تنكـر المبادىء التي تجرى فى نفسـها جريان الـدم فى العروق . وليست المحن ذات الأسباب الدينية بجديدة على هذه البيئة ، فهذه الخالة ايدلجارت كانت فيما مضى قد ارتبطت قبل اختها بوالـد ڤيرونيكا برباط الحب ثم انعقدت خطبتهما الى ان اكتشفت ايدلجارت ان الخطيب لا يقدس شيئا من المسيحية فقطعت ما بينها وبينه . ثم عاشت الخالة بعد ذلك تارة ما تستحسن مسـلكها فى الماضي ، وتارة تستسخفه حتى وصل بها الامر الى الابتعاد عن الكنيسة وأسرارها ثم انكارهـا انكاراً وصل الى درجة معاداة ڤيرونيكا . وذات يوم احتدم الشجار بين الخالة وبنت اختها وهمت الخالة بأن تضرب ڤيرونيكا بالصليب فارتد عليها وأصابها هي ، وفقدت وعيها ، فلما عادت الى نفسها ادركت خطأها طوال حياتها ، وانها أذنبت فى حق الرب ، وطلبت الكاهن ليعيد ما بينها وبين السماء الى أحسن حال ، ولفظت انفاسها الأخيرة وقد أقرت بذنبها ، وندمت ، وتابت واستحقت الغفران . أما ڤيرونيكا فقد وجـدت فى هـذه الواقعة ما قوى ايمانها وثبت أقدامها ، حتى انها فكرت فى دخول الدير ، ولكنها عادت فتذكـرت القديسة ڤيرونيكا ، وفكرت أن تسعى بالخير فى الدنيا . ولقد مات أبوها وعين وصياً عليها كلفه بأن يترك لها مطلق الحريـة فى اختيـار دينهـا ومذهبها ، فلما كتب الوصي اليها أن تأتى لـم تتأخر ، خاصة وانه لم يعد لها فى روما أحـد ، بعد أن ماتت الجدة والخالة ورحل انتسيو . اما احداث الجزء الثاني فتدور بعد الحرب العالمية الاولى ، لقد عادت ڤيرونيكا الى المانيا واتصلت بها حياتها تحت وصاية صديق لأبيها استاذ فى جامعة هايدلبرج ، والتقت بالصديق القديـم انتسيو ، كانت لا تزال من حين لآخر تفكـر فى دخول الدير ، ولكن الوصي والصديق اقنعاهـا بان تؤجل التفكير فى هذا الامر الى ان تفرغ من دراسة مكينة بالجامعة . ولـم تطب لڤيرونيكا الحياة فى بيت الوصي لأن زوجه التي لم تعقب أولاداً لم تحتمل وجودها . ولم يعد لڤيرونيكا سوى انتسيو . ولكن الفارق بينهما فى التفكـير، وخاصة فى موضوع الايمان ، كان قد ازداد حدة. أما هي فكانت قد ازدادت ايماناً ، وأما هو فقد شارك فى الحرب وعاد منها وقد تجرد من كـل شعور ديني . واذا كان الدين يفرق بينهما ، فقد كان الحب يقـارب بينهما . انه عندمـا سـقط جريحاً فى ساحة القتال صاح منادياً اسمها ، وانها تظن أنها فى تلك اللحظة سمعت صوته يرن فى اذنها على ما كان بينهما من بعد شاسـع ، واصبحت ڤيرونيكا تحدث نفسها بأن الرب أراد لها أن تتمسك بهذا الشاب وأن تهديه الى الايمان، واصبحت ڤيرونيكا تحدث نفسها بأن الرب أراد تأثيراً فيه . وصارح انتسـيو ڤيرونيكا بحبه فرحبت ، وأعلنها عزمه على الزواج بها ، فقبلت. كانت تمني نفسها بأن تعتمد على الرباط الوحيد القائم بينهما ، رباط الحب ، فى اقناعه ، ولكنها فى الوقت نفسه كانت تحس بالخوف لأنها اذ تربط نفسها برجل يجاهر بالكفر ترتكب ما لا ترضى عنه الكنيسة ، وكانت ترى فى انتسيو شخصية تضطرب أمامها أحاسيسها كل الاضطراب ، فهو انسان يجسم الحب الذى تهفو اليه ، ويجسم فى الوقت نفسه الكفر الذى تنفر منه . لهذا كانت ڤيرونيكا لا تفتأ تؤخر موعد الزواج . وكان انتسيو لا يفهم لمسلكها سببا مقنعا ويتهم الوصي بحضها عليه . فلما مرضت ام انتسيو انتقلت ڤيرونيكا الى البيت لتدبر اموره ، ولكنها كانت مصرة على التمسك بايمانها ، وعدم التخلي عنه . واتهمها خطيبها بأنها تدفع به الى الهاوية وبأنها لا تقيم وزناً لحبه وسعادتهما . وقـررت ڤيرونيكا أن تتشبه بالمسيح الذى رضي بتحمل عبء التضحية وحده كاملاً على أمل أن يرحم الرب الآخرين

جميعاً فخرجت من الكنيسة وتزوجت انتسيو عن غير طريقها . ولكن التضحية التي أقدمت عليها كانت أكبر من أن تستطيع هي تحملها ،فانهارت أعصابها ، وضعفت صحتها ، وطالبت انتسيو بأن يأتي اليها بالكاهن حتى يعدها للموت. ولكن انتسيو نهرها واغلظ لها . واصاب ڤيرونيكا مس من الجنون ، أفاقت مرة منه ، فظنت انهاترى انتسيو يأتي اليها بالكاهن ليصلح ما فسد بينها وبين الكنيسة .

هذه الرواية الطويلة لجرترود فون لوفور رواية دينية اذا ما اعتمدنا فى تقييمها على السمة الغالبة عليها ، ولكنها كغالبية الأعمال الفنية ،وبخاصة الأعمال الروائية الكبيرة ، متعددة العناصر ، والأبعاد . فهي رواية ترسم صورةللصراعات الفكرية فى المجتمع الاوروبي المعاصر ، وتوضح على طريقتها المعسكرين المتضادين ،معسكر المتمسكين بالدين ، ومعسكر الذين لا يستطيعون التمسك بالدين . هذه ناحيةلا يصح ان نغفل عنها فى عرضنا لأعمال جرترود فون لوفور . وهناك ناحية ذات اهمية ليستبالقليلة ، وهي طريقة الأديبة فى رسم الشخصيات وحرصها على الدراسة للنفسية واستجلاءالدوافع والانفعالات . واذا كان علم النفس قد أصاب تقدماً كبيراً فى القرن العشرين وتعددتمدارسه واشتهر بعضها شهرة تكاد تكون شعبية مثل مدرسة التحليل النفسي ، فمنالطبيعي ان يظهر هذا العلم ومناهجه على الفن الروائي .

وهناك أديبنمساوىكبير هو **روبرت موزيل**برع فى التحليل النفسي للشخصيات وتحليل المؤثرات الاجتماعية التي تنعكس على حياتهم .ولد روبرت موزيل فى عام ١٨٨٠ فى كلاجنفورت فى اسرة يشغل أفرادها وظائف رفيعة فى الدولةوتزخر بالنابهين من المهندسين والضباط والعلماء وكان الأب مهندسا واستاذا فى كلية الهندسة ،وكانت الاسرة تريد لروبرت ان يصبح ضابطا فالحقته بالمدرسة العسكرية . وبينما هو يدرسالمدفعية اكتشف انه ولد ليكون مهندسا فالتحق بكلية الهندسة ودرس هندسة الآلات وأصبح فىعام ١٩٠٢ معيداً فى كلية الهندسة بشتوتجارت . ولكنه ما لبث أن اكتشف فى نفسه ميلا قويا الىالفلسفة وعلم النفس والمنطق فالتحق بالجامعة لدراستها حتى نال فيها الدكتوراه فى عام ١٩٠٦،وعمل بعد ذلك اديبا لا يجمع الى الأدب الا القليل من الأعمال ، فهو تارة يشتغل أمينا للمكتبةبجامعة ڤيينا ، وتارة يكتب فى الصحافة . فلما قامت الحرب العالمية الاولى اشترك فيها ، وظليتنقل فى أعمال بين وزارة الخارجية والحربية والصحافة ، ويغير مكان اقامته من النمسا الىالمانيا ثم سويسرا حتى مات فى عام ١٩٤٢ . وقد نشر موزيل رواياتمن نوع الدراسة السيكولوجيةلها قيمة كبيرة منها رواية ((**اضطراب التلميذ تورليس**)) فى عام ١٩٠٦ ورواية ((**ثلاث نساء**)) فىعام ١٩٢٤ . أما أعظم أعماله الروائية فعمل ضخم يحمل اسم ((**رجل بلاصفات**)) كان المفروض أنيكتمل فى اربعة أجزاء ، ولكن موزيل لم يكمل منه الا الأجزاء الاولى ، فخرج الجزء الاول عام ١٩٣٠ والثاني فى عام ١٩٣٣ والجزء الثالث من مخلفاته فى عام ١٩٤٣ ، وهناك طبعات محسنة ظهرت فى عام١٩٥٢ ثم فى عام ١٩٥٦ . وتتضمن الرواية الضخمة القليل من السياق والكثير من الافكار ،ولقد أحل موزيل مكان القالب الروائي القديم قالبا جديدا بما اخذ به من مناقشات موسعةودراسات تناول بها موضوعات تمس الثقافة والمجتمع . وتدور أحداث الرواية فى ڤيينا بينعامي ١٩١٣ و ١٩١٤ ، وفيها ترتسم صورة ساخرة للملكية الدانوب ، الملكية النمساوية المجريةالتي تندفع بسرعة ناحية الحرب العالمية بكل ما فى هذا الاندفاع من معاني التدهور : كل الأفكاروالقوانين والأحزاب والمذاهب تتحلل فلا يجد الناس تكئة آمنة يستندون اليها . والرجل الذىلا صفات له يدعى اولريش وهو يشبه المؤلف

نفسه فى كثير من سمات شخصيته ، شاب فى الثلاثين من عمره يحاول محاولات متكررة أن يشكل حياته على شكل ما ، فلا يجد السبيل الى ذلك . انه يحاول أن يتخذ مكانا فى الحياة السياسية الفكرية فيفشل ، ويحاول أن يجد مهنة يرضي بها كل الرضاء فيفشل ، والناس جميعا فى المجتمع النمساوى يبحثون عن مفاهيم يمكنهم الاتفاق عليها والاطمئنان اليها فلا يجدون، انه يفشل وانهم يفشلون . وهو يحاول أن يجد صورة اخرى الحب غير تلك الصورة التي كانت الاخلاق والمفاهيم الدينية القديمة تروجها فيفشل، ويجد نفسه ذات يوم على ميدان القتال وقد نشبت الحرب . واولريش لا يريد أن تكون له شخصية ذات طابع واحد ثابت ، لأن الدنيا لم تعد تتيح للناس هذا النمط الثابت من الشخصية، فهو منقسم الشخصية ، العقل يدفعه واللاشعور يمنعه ، والأشياء التي تعرض له تبدى له وجهين مختلفين ، وهو يجد فيها التناقض الذى لا سبيل الى تبديده ، وهو ينازل الواقع المتقلب ، ويضفي عليه رغم تقلبه شرعية عملية ، لأنه يرى أنه من السخف الا يتمسك الانسان بما هو ممكن ، ولكنه لا يرى سبيلاً الى الايمان المطمئن اليه ، فهو يقبل عليه وهو يسخر منه فى وقت واحد .

يصف روبرت موزيل هذا الشاب على النحو التالي :

« كان أولريش انساناً عاطفياً ، ولكن لا ينبغي أن يفهم الانسان هنا ما يقصد اليه القاصدون من حديثهم عن العواطف فرادى . فلا بد أن شيئاً حدث ، دفعه الى حيث هو ، وربما كان عاطفياً ، ولكنه كان فى حالة الانارة والاستثارة يسلك سلوكاً عاطفياً بليداً فى وقت معاً . لقد جرب كل شيء تقريباً ، وأحس بأنه قد يستطيع الآن أن يرمي بنفسه فى كل وقت الى شيء لا حاجة به الى أن يكون ذا اهمية بالنسبة اليه ، ما دام هذا الشيء يستحث دافع النشاط لديه . وكان له أن يقول عن حياته ، بقليل من المبالغة ، ان كل الامور التي جرت فى حياته ، جرت وكأنما لم تكن تتصل به بقدر ما كانت تتصل بعضها بالبعض . كانت الباء تأتي بعد الألف دائماً ، سواء فى الكفاح أو فى الحب . ولقد أصبح عليه أن يعتقد بأن الصفات الشخصية التي اكتسبها فى هذه الأثناء ، كانت تتصل بعضها بالبعض أكثر مما تتصل به ، وبأن كل صفة منها ، اذا هو تفحصها وحدها بدقة ، لا تمسه فى باطن ذاته أكثر مما تمس الآخرين الذين ربما كانوا يتصفون بها أيضاً .

وليس من شك فى أن الانسان رغم ذلك يتحدد بها ، ويتكون منها ، حتى اذا لم يكن مندمجاً فيها . ومن هنا فكثيراً ما يحدث للانسان ان يحس بأنه غريب على ذاته ، سواء كان يسلك سلوكاً هادئاً أو منفعلاً . ولو طلب أحد الى اولريش أن يحدد كنه ذاته لاحتار واضطرب ، لأنه لم يحدث أن اختبر نفسه ـ وما أشبهه فى ذلك بالكثيرين ـ كلمتان مهمة ما ، وبالنسبة اليها . ولم يكن شعوره بذاته شعوراً معتلاً أو مختلاً ، ولم يكن مشتتاً أو مغروراً ، ولم يكن أولريش يحس بحاجة الى اصلاح نفسه أو طلائها بما يسمى بمسألة الضمير . فهل كان رجلاً قوياً ؟ لم يكن يعرف، ولعله كان بهذا الجهل يرتكب خطأً مشؤوماً . ولكنه كان بكل تأكيد رجلاً يثق دائماً فى قوته. وهو الآن لا يشك فى أن الفارق بين أن يكون للانسان خبرات شخصية وصفات شخصية وبين الا يكون له شيء منها ، هو فارق فى المسلك ، وانه أمر يقوم على نحو ما على الارادة وما تفرضه وتقضي به ، أو هو درجة مختارة بين العمومية والشخصية يعيش الانسان عليها. أو أن الانسان ، بعبارة بسيطة ، يستطيع أن يتخذ حيال الأشياء التي يعانيها أو التي يقوم بها مسلكاً يزيد فى العمومية او مسلكاً يزيد فى الشخصية . فمن الممكن أن يحس الانسان ، اذا تلقى ضربة ، بالالم ، ومن الممكن أن يزيد على هذا فيحس بأنها اهانة ، فتزيد آثارها الى حيث يستحيل عليه احتمالها . كذلك من

الممكن أن يستقبلها الانسان بروح رياضية ،وأن يتمثلها على أنها مشكلة لا ينبغي أن يخافها، أو لا ينبغي أن يغضب منها غضباً أعمى ، أو لا ينبغي أن يعيرها التفاتاً وهو ما لا يحدث نادراً . فاذا ما تصرف الانسان حيال المشكلةالتصرف الثاني ، فهو يضعها فى علاقة عامة (...) وهذه الظاهرة ، ظاهرة ان كل خبرةانما تكتسب أهميتها ومضمونها نتيجة لمكانها من الأحداث ذات النتائج ، تلاحظ لدى كل انسان لا يأخذ الخبرة من حيث هي حادثة شخصية ، بل من حيث هي تحد لقوته الفكرية. انه فى هذه الحالة يحس بها احساساً أضعف . ومن الغريب ان الناس يسمون ذلك الشيءالذى يحس به الملاكم كقوة فائقة ، بروداً وبلادة اذا ما اعتمل هو ذاته فى نفوس اناس لا يستطيعون الملاكمة عن ميل منهم الى مسلك فكرى فى الحياة . والاختلافات بين تطبيق مسلك عام أو مسلك خاص والمطالبة بمسلك عام أو مسلك خاص اختلافات كثيرة . فالقاتل اذا تصرف تصرفاً موضوعياً وصف تصرفه بالغلظة .. والاستاذ اذا استمر وهو بين ذراعي زوجته فى حساباته وصف تصرفه بانه جامد متحجر .. والسياسي اذا ارتفع على هلاك الناس وُصف تصرفه حسب نجاحه بالنذالة او بالعظمة .. أما الجندى والجلادوالجراح فيتوقع الناس منهم عدم التأثر وهم يستنكرون عدم التأثر اذا جاء به غير هؤلاء .هناك ــ دون حاجة بنا الى الدخول فى أخلاقية هذه الأمثلة ، حيرة ظاهرة ، ينبغي على الانسان فى كل حالة أن يتخذ حيالها حلاً وسطاً بين السلوك الصحيح موضوعياً ، والسلوك الصحيح شخصياً .

ولقد بسطت هذه الحيرة وراء مسألة اولريش خلفية واسعة . لقد كان الانسان فيما مضى من الزمان ، بضمير أفضل ، انساناً اكثر مما هو الآن . كان الناس مثل عيدان القمح من حركة شخصية ، فكان شيئاً محدداً على نحو أعنف ، يحركهم الرب والبرد والنار والطاعون والحرب ، ولكنهم كانوا فى مجموعهم يظلون ــ مدينة مدينة ، واقليما اقليما ــ حقلا واحدا . أما ما كان يبقي لكل عود من عيدان القمح من حركة شخصية ، فكان شيئاً محددا تحديداً واضحاً ، وكانت مسؤوليته معروفة .اما الآن فلم يعد مركز ثقل المسؤولية فى الانسان ، بل فى الترابطات الموضوعية . الم ير الناس ان الخبرات قد استقلت عن البشر ؟ لقد ذهبت الخبرات الى المسرح ، ودخلت فى الكتب وتقريرات الدارسين والباحثين ، ودخلت فى الجماعات المذهبية والدينية ، التي تنشيء أنواعاً معينة من الخبرة على حساب الآخرين (...) فمن الذى يستطيع اليوم أن يقول ان الغضب الذى يغضبه هو بالفعل غضبه هو ، فى الوقت الذى يتدخل فيه كثير من الناس فى أمره ، ويذهبون الى أنهم يفهمونه منه اكثر مما يفهم هو ؟ لقد نشأ عالم من الصفات بلا انسان ، عالم من الخبرات ليس به الرجل الذى خبرها ، ويبدو على وجه التقريب أن الانسان فى الظرف الأمثل لن تكون له خبرة شخصية يصيبها (...) ويبدو أن تحلل مسلك الانسان التمركزى ، الذى أخذ الانسان لمدة طويلة يظن طبقاً له انه يحتل مركز الكون ، ثم اذا به يأخذ منذ قرون فى التلاشي ، يبدو ان هذا التحلل قد وصل أخيراً الى الأنا ذاتها ، ذلك ان الاعتقاد بأن اهم شيء فى الخبرة هو ان يخبرها الانسان ،وأن أهم شيء فى العمل هو أن يعمله الانسان ، اعتقاد أصبح يبدو للكثيرين نوعاً من السذاجة.(...) ولقد تحتم على أولريش فجأة أن يعترف مبتسماً حيال هذه المخاوف ، بأنه ،رغم هذا ، شخصية ، وان لم تكن له شخصية » .

★★★

واذا كانت المحنة الثقافية تتخذ هذا الشكل الخطير بالنسبة للمجتمع وبالنسبة للفرد الى الحد الذى أصبح الانسان فيه بلا شخصية ،وأصبح اذا أحس بشيء لا يمكنه القطع بانه يحس به واذا فكر فكرة لا يمكنه القول بانه هو الذى ابتدعها ، فانه من الطبيعي أن تتركز الأضواء فى كثير من الأعمال الفنية على الجزء الحاسم من المحنة ، الجزء الأليم وهو الحرب نفسها . وقد شهد القرن العشرون الحرب العالمية الاولى ثم شهد بعدها الحرب العالمية الثانية التي اعقبتها حروب محدودة فى أماكن متعددة من العالم تحمل فى ذاتها امكانية تفجر حرب عالمية ثالثة فى أى وقت . وهكذا فان اطلاق هرمن هيسه على القرن العشرين اسم « عصر الحروب » لم يكن فيه تجاوز ، بل كان فيه تصوير دقيق لواقع مرير . وتختلف الأعمال الروائية فى معالجتها موضوع الحرب ، فمنها ما يتخذ من جو الحرب خلفية له ، ومنها ما يبني على عنصر من العناصر التي ارتبطت بالحرب أونجمت عنها ، ومنها ما يتخذ الحرب ذاتها موضوعاً له . وليس من الغريب أن نتوقع الا يخلو عمل روائي فى القرن العشرين من اشارة ما الى حرب من الحروب ، ولكن من المبالغة أن نقول ان هذه سمة مميزة لهذا الأدب المعاصر من أوله الى آخره. واذا أردنا رواية تتخذ الحرب موضوعا اساسيا لها نستشهد بها ، فهذه مثلا رواية اريش ماريا ريمارك « **لا جديد فى الغرب** » .

ولد **اريش ماريا ريمارك** فى عام ١٨٩٨ فى اوسنابروك وعمل فى بيع الكتب فترة وفى الصحافة فترة اخرى ، الى ان احترف الأدب ونشر رواية « لا جديد فى الغرب » فى عام ١٩٢٩ فلقيت نجاحاً كبيراً فى المانيا وفى خارج المانيا . واعتمد فيها على خبرته بالحرب التي زج به فى أتونها وهو فى السابعة عشرة من عمره وجرح خمس مرات حتى أوشك على الهلاك . ولهذا كان تعبيره عن الحرب مصطبغاً بهذه الآلام ، فما كان يمكن أن يدعو الى مزيد منها . ولما كانت الدولة النازية تعد الشعب للحرب فقد استقبحت كتبه ، وغضبت عليه ، فهاجر من المانيا فى عام ١٩٣٢ . وفى العام التالي احرقت كتبه علناً مع غيرها من الكتب المناهضة للحرب الداعية للسلام . وعاش بعد ذلك فى سويسرا ثم انتقل منها الى أمريكا وظل بعيداً عن اوروبا حتى عام ١٩٤٨ حيث عاد الى سويسرا مرة اخرى . والحرب هي الموضوع الغالب على كتاباته ، والموضوع الثاني يتصل بالحرب اتصالاً مباشراً وهو مساوىء الحكم النازى وفظاعاته ، ويرتبط بالموضوعين موضوع عام هو موضوع النقد الاجتماعي والثقافي والفكرى العام . رواية « **لا جديد فى الغرب** » تصف أحداث الحرب العالمية الاولى ، ورواية « **طريق العودة** » (١٩٣١) تصف الصعوبات التي يعانيها العائدون من الجبهة ، وتعالج رواية « **قوس النصر** » (١٩٥٢) قصة طبيب فر من المانيا النازية الى فرنسا وهو يرجو أن ينعم هناك بالطمانينة فدخلت القوات النازية فرنسا ولحق بالرجل سوء الطالع . وتدور رواية « **جذوة الحياة** » (١٩٥٢) حول الأحوال فى معسكرات الاعتقال النازية .

تحكي رواية « **لا جديد فى الغرب** » (١٩٢٩) قصة جيل ترك المدرسة فى التاسعة عشرة من عمره ليذهب الى الجبهة ، لقد حثهم مدرسهم كانتوريك على التقدم الى قائد المنطقة والتدرب ، فتلقوا تدريباً عسكرياً لمدة عشرة أسابيع واصبحوا جنوداً تحت امرة صف الضابط هيملشتوس ، وهو رجل قاس سيء الطبع . وبدأت المعارك ، وكانت الآلام التي يواجهونها تقرب بينهم ، وكانت الأهوال التي يمرون بها تحطم كل يوم شيئاً مما كانوا قد تعلموه من القيم الثقافية الانسانية . انهم يتقلبون من حال الى حال ، فهم تارة على خط النار ، وتارة فى المستشفى العسكرى بعضهم اصيب والبعض يجلس اليه ليواسيه ، وتارة يقومون بأعمال اعداد الاستحكامات ويتعرضون لهجوم بالغازات السامة فلا يجدون مكاناً يحتمون به سوى المقابر ، يختفون تحت النعوش ،

ولا ينجون الا بمعجزة لأن المقابر ذاتها تتعرض للضرب وتتناثر الأشلاء وأخشاب النعوش فى كل اتجاه . والأحوال المعيشية تتبدل ، فهم يعيشون على الطعام الرديء أغلب الوقت ، ولا ينعمون بطعام أفضل الا اذا كان الجيش يوشك أن يقوم بهجوم ، فالقيادة تحتال لرفع الروح المعنوية بالطعام وما اليه . والهجوم عندما يقع لا يقف عند حد ، والخسائر بينهم تزيد فلا يبقى من الرجال الا الخمس . وتحرك القيادة هذه البقية الباقية الى الداخل عند المخازن ومعسكرات الأسرى . ويرى الجنود المعاملة السيئة التي يتعرض لها الأسرى ، حتى ان بعضهم يحتالون لتقديم شيء من طعام الى هؤلاء المساكين الذين لم يعودوا يملكون من أمرهم شيئا كثيرا أو قليلا . ومن مجموعة الجنود من يجد مصابا من الأعداء فيقدم اليه العون ، أو جريحا فلا يدعه ينزف الى الموت . ومنهم من يصاب فى المعارك اصابات تستدعي ارساله الى الوطن ليعالج ويستعيد قوته ، ثم يعاد مرة اخرى الى الجبهة . وتتردد الأخبار بان الهدنة توشك ان توقع ، ولكن المعارك تستمر ويسقط الضحايا ولا يبقى من الرفاق السبعة سوى واحد . ويسود الهدوء على الجبهة الغربية ويرسل الضابط الى القيادة تقريره « لا جديد فى الغرب » . وفى هذا اليوم بالذات يسقط آخر السبعة .

ويتبين لنا من هذا العرض السريع للرواية ، أنها أقرب الى التحقيق الصحفي المطول منها الى الرواية ذات الأحداث المتتابعة التي تصل الى عقدة ما تستبين فى النهاية اما بالخير أو بالشر . هناك خط يمسك الأجزاء بعضها بالبعض وهو مجموعة الشباب الذين يخرجون من المدرسة الى الحرب ثم لا يعودون ، وهو خط له أهميته الرمزية ، وهو الفكرة الأساسية التي يهدف ريمارك الى التعبير عنها . ولكن العمل الفني فى حد ذاته يتكون من مشاهد حية متتالية ، التقطها المؤلف على الطبيعة ، وكلها مشاهد حرب : مشهد التدريب — مشهد الدخول فى الجيش — مشهد التعرض للهجوم — مشهد الاسرى وكيف يعاملون — مشهد الجرحى وكيف يعالجون — مشهد القتلى وكيف يسقطون . — وقد أصبح هذا القالب الذى يقترب من قالب التحقيق الصحفي نوعاً له وجوده المعترف به فى عالم الرواية الحديثة ، وهو يقوم على الوصف الدقيق السريع المؤثر ، ويبرز النواحي الطريفة او المتناقضة او المثيرة ، ويتوسل باسلوب فيه النقد اللاذع . وفيه الفكاهة الساخرة المريرة .

كانت مشاهد الحرب العالمية الاولى التي عرضها ريمارك فى روايته أليمة ما فى ذلك شك ، فما بالك بالحرب العالمية الثانية وما احدثته فى مناطق كثيرة من العالم ، يهمنا هنا منها المانيا ذاتها التي فقدت سبعة ملايين من ابنائها ، وخسرت غالبية مصانعها ونسبة كبيرة من المباني العامة والخاصة ، وتحولت الى كومة من الحطام . وكانت هناك خطط جدية وضعتها الدول المنتصرة لتحويل المانيا الى دولة زراعية والى تفتيتها الى مناطق صغيرة غير متماسكة حتى لا تقوم لها بعد ذلك قائمة . وكان العائدون من الحرب بين جريح مريض مشوه ، ومتقدم فى السن خائر يائس ، وصغير القي به فى اتون الحرب وهو لا يعلم من أمرها شيئاً ، كان هؤلاء جميعاً يواجهون خراباً يحيط بهم من الخارج ، وخراباً يسيطر على عقولهم وقلوبهم من الداخل . وما ان تحركت قرائح الادباء والشعراء للكتابة ، حتى أحسوا أنهم فى فراغ ، وانهم يتحركون من نقطة الصفر فى اتجاه لا يجدون وسيلة لتحديده . واذا كانت السمة العامة المسيطرة على الأدب الجديد بعد الهزيمة هي سمة الاضطراب سواء فى شكل الأدب او فى مضمونه ، فان هذا الأضطراب لم يكن يخلو من التماس للركائز فى التراث الحضارى الذى أحاطت به الشكوك . واذا كان الادباء الجدد قد حاولوا أن يحطموا الأشكال ، وان يحطموا الجمل والتراكيب ، وأن يسفهوا المفاهيم الجمالية ، وأن

يخرجوا على المذاهب والمناهج الفنية القائمة ،فانهم لم يلبثوا أن دخلوا فى حوار معها ، واصبح الانتاج الأدبي فى عصرنا يتحرك فى اتجاه الى الافادةمن القديم واتجاه الى انكار القديم وقد يتحرك أيضاً فى الاتجاهين معا .

وهكذا شهدت سنوات الحرب والسنواتالقليلة التي تلتها عدداً من الأعمال الروائية وصف فيها أصحابها من أحداث الحرب ما علموه أو ما قاسوه ، وكثير من هذه الأعمال يذكرنا باريش ماريا ريمارك وطريقة التقرير الصحفي التي برع فيها . نذكر على سبيل المثال الأديب **جرد جايزر** وروايته ((**هجوم يحتضر**)) • ولد جرد جايــزرفى عام ١٩٠٨ فى قرية أوبرريكسينجن جنوب غربي المانيا ، ووجهه أبوه ، وكان قسيسا بروتستنتياالى دراسة اللاهوت ، ولكنه ترك هذه الدراسة واتجه الى دراسة الفن وخاصة الرسوم والتصويروقام برحلات الى بلاد اوروبية متعددة ليطلع على مافى متاحفها من كنوز ويخالط الناس ويشاهدالطبيعة المنوعة ويعد نفســه للامتحان النهائي لأكاديمية الفنون . فلما قامت الحرب جند فىسلاح الطيران واصبح طيارا مقاتلا ، ولما انتهت الحرب بدأ حياته من نقطة الصفر من جديد ،فعمل فى قطع الاشجار الى ان وجد وظيفة مدرس رسم فانتقل اليها ، حتى تمكنت شهرته الأدبيةفانصرف الى الأدب تماما . وتعتبر رواية ((**هجوم يحتضر**)) من أحسن روايات الحرب التي ظهرتفى ألمانيا بعد الحــرب العالمية الثانيــة ، وكانت الفصول الاولى منها قد ظهرت فى بعض المجلات ،ثم اتخذت الرواية شــكلها النهــائي وخــرجت مطبوعة كاملة فى عام ١٩٥٣ . تحكي الرواية عنوحدة من وحدات سلاح الطيران الألماني كانت مكلفة فى الفترة المتأخرة من الحرب بحماية نشاطالسفن الألمانية فى الشمال ، وقامت الوحــدة بمهمتها على خير مااستطاعت . ولكن الأحــوالفى ألمانيا تغيرت ، وتعرض ميناء ألماني كبير لهجوم عنيف بالطيران حطم الكثير من المنشآت ولم يجدالميناء الغطاء الجوى اللازم لأن الطيارين الذين صدر الأمر بأن يتصدوا للهجوم لم يعلموا بالأمر ،فقد أساء الضابط المكلف بتلقي الأوامر وتبليغها فهم المقصود من اتصال القيادة به ، ولم يتخذاجراء ، ومن حسن حظ هذا الضابط أن السحب كانت منخفضة تكاد تلتصق بالأرض ، ولم تكنتسمح بقيام الطائرات ، حتى لو صدرت اليها الأوامر . والطيارون رجال تشبه حالهم حــالغيرهم من الرجال ، فيهم الطيبون وفيهم الأشرار، ولقد قذفت بهم المقادير الى حيــث يتصرفونبرغمهم ، فهم يصــورون لأنفسهم واجبات تقضي الكرامة بالالتزام بهــا ويجدون فى الوفــاء بهــااحتراماً لذات نفوســهم . وحان وقت المعركة الحاسمة ، كانت المعركة خاسرة حتى من قبلأن تبدأ لأن العدو دفع اليها بأعداد من الطائرات اكثر وأقوى ، فلم يعد هناك أمل فى النصر . ولميكن هناك من سبيل الى اختراق خطوط العدو والوصول الى الأهداف لضربها ، وأصبح الطيارونالمقاتلون معلقين فى الجو ، تواجه طائراتهم طائرات العدو وتشــتبك معهــا ، ولكنهم لا يتقدمون .والقيادة لا تريد أن تفهم هذا الوضع غير المتوازن، ولا تقدر ما فى الموقف من استحالة مادية ، فهيتبعث باللوم والتوبيخ الىرجال لا تنقصهم شجاعة ولا يستهينون بشرف ، وتطالب القيادة الرجالبأن يندفعوا بطائراتهم الىأهداف العدو ليحطموها ويتحطموا معها . ويخلع الطيارون ما تحلت بهصدورهم من نياشين وأنواط أمام هذا الاتهــام المهين لهم بالعجز ، ولكن رئيسهم يردهم عــنتمردهم ، ويطالبهم باعادة النياشين والأنواط الى صدورهم ، ويتقدمهم الى طــريق لا عــودة منهويسقط الرجال جميعهم .

وتبين الأعمال الروائية التالية لجرد جايزانه اخذ يتخلص تدريجياً مــن سيطرة ذكريات وخبرات الحرب عليه . فى رواية ((**صوت يرتفع**))(١٩٥٠) يصور حال الجيل الذى اقتلعته الحرب من جذوره ، وأبعدته عن وطنه ، فلما نجا مــنالهلاك فى ميدان القتال ، عاد الى ظروف اليمة

فى البلاد ، وأصبح عليه أن يلتمس فى ذاته شيئاًمن القوة يقيم به الحياة الجديدة . أما فى رواية « **حفلة الرقص الختامية** » (١٩٥٨) فيرسم فيهاصورة ألمانيا وقد تغيرت احوالها ، وعادت المصانع فيها الى الانتاج ، وامتلأت المصارف بالأموال ،واتصلت فى كل ناحية حياة نشيطة . ان **جرد جايزر** يتعمق هذه الحياة الجديدة ويجد انهاذات وجهين ، وجه براق يطالع الناس ، ووجه معتم يتوارى عنهم .. ويعود الى الفكرة التي ألم اليها فى « هجوم يحتضر » وهي ان محنة الجيل الحاضر تتلخص فى انه لا يستطيع أن يجمع شتاتنفسه على أساس متين ولهدف يطمئن اليه . ويمكن أن نعبر عن المضمون الذى يعالجه جردجايزر بعبارة اخرى : انه يحاول أن يحلل الانسان المعاصر وأن يكتشف ما لديه من دوافع وما يرمي اليه من أهداف ، ويحاول أن يلقي الضوء على الصدع الخطير الذى أصاب الشخصية المعاصرة ،والذى يعلن عن نفسه احياناً ، ويتوارى تحت الوان زائفة فى أحيان كثيرة .

★ ★ ★

يكاد هذا الخط الذى كشفنا عنه فى أعمال جرد جايزر أن يكون هو خط التطور الذى يربط المراحل الابداعية المتتالية فى أعمال جيل باسره من الادباء الشعراء الألمان المعاصرين : جونتر جراس ، هاينريش بل ، رودلف هاجلشتانجه ،هانس اريش نوساك ، مارتن فالزر ، ارنست كرويدر وغيرهم . يبدأ هذا الخط بخبرات الحرب وذكريات الحرب ، وينحول الى مشكلات فترة الجوع او فترة الصفر او فترة الدمار ، وينتقل الى مشكلات الانسان الجديد فى هذا المجتمع الجديد الذى تهدم قديمه ،واكتسى ماضية القريب بطبقة قبيحة أليمة من الاثم والحمق والجنون ، ونما حاضره الى الثروة بسرعة فائقة ، فاصبح الانسان الجديد فى حيرة ما بعدها حيرة . ـ ويلى هذا الجيل من الادباء والشعراء جيل آخر لا تدخل موضوعات الحرب والجوع فى مجال اهتماماته لأنه لم يشهد الحرب ، بل علم من الآخرين أخبارها ،ولا يقف كثيراً عند مرحلة الدمار والجوع فما يذكر عنها الا القليل او ربما لا يذكر عنهـا شيئاً على الاطلاق ، ولهذا فهو يعكف على ما يطالعه من مشكلات الانسان المعاصر والمجتمع المعاصر .

ولا بد لنا أن نستعرض بعض أعمال الجيل الأول وبخاصة أعمال جونتر جراس وهاينريش بل . وجونتر جراس من مواليد مدينة دانتسيج فى عام ١٩٢٧ ، وكانت فى ذلك الوقت مدينة حرة، بمعنى انها لم تكن تتبع لدول بعينها ـ بولونيا أو ألمانيا ـ ولكنها كانت تحمل فى جنباتها جذوة صراع لن تلبث أن تتحول الى نيران لا قبل لأحدبها . جاء الى الوجود فى مدينة لا تعرف لها كياناً ، مدينة على حافة بركان ، مدينة بين الحياة والموت ، بين الوجود والعدم . فليس لنا أن ندهش عندما نرى ابن هذه المدينة يرث عنها هذه الروح ويحمل شخصية تعتمل فيها الأحداث التي توالت على وطنه حتى أتت عليه . ويشبه الزمان الذى رأى فيه جونتر جراس النور المكان الذى قدر له أن يخرج فيه الى الوجود ، فهو زمان بين نكبتين ، بين الحرب العالمية الاولى والحرب العالمية الثانية . كان هتلر فى ذلك العام قد بلغ الثامنة والثلاثين من عمره ، وكان قد فرغ من تأليف كتابه « كفاحي » وأعاد تنظيم حزب النازى ـ حزب العمال الاشتراكي القومي الألماني ـ منذ عامين وبدأ يكتسح الحياة السياسية فى ألمانيا ،ويدخل بالمانيا وبالدنيا فى عصر من المحن المادية والفكرية لا يدانيه عصر آخر . فلما بلغ جونترجراس السادسة من عمره كان الحزب النازى قد أصبح صاحب الأمر والنهى ، وفى الثانية عشرة رأى نيران الحرب العالمية تندلع شيئاً فشيئاً ، وفى السابعة عشرة طلب للجيش وأصبح فى درجة معاون بالسلاح الجوى على الرغم من صغر سنه ،

فلم يكن أمام الجيش وقد استهلك الأجيال الاخرى الا أن يجند الصغار أبناء العشرين ثم التاسعة عشرة ثم الثامنة عشرة ثم السابعة عشرة. ولم يطل استدعاء **جونتر جراس** للجيش فقد انتهت الحرب ، وبدأت مرحلة البحث عن لقمة العيش فى عصر الجوع والدمار . وكان جونتر جراس يجرب مواهبه تارة فى الفنون التشكيلية وتارة فى فنون الأدب . وعمل بالفعل رساماً ونحاتاً ، ونشر ديواناً من الشعر فى عام ١٩٥٦ ، ثم طالع فى اجتماع الادباء الذين ينظمون أنفسهم فيما يسمى ((**بالجماعة ٤٧**)) نسبة الى عام نشأتها ، طالع شيئاً من رواية جديدة له هي رواية ((**الطبلة الصفيح**)) فنال جائزة الجماعة ، وعكف على اتمام الرواية . وسافر جونتر جراس الى باريس فاقام فيها مع زوجته أربعة اعوام ، وعاد الى برلين فى عام ١٩٦٠ وقد اصبح أديباً شهيراً . كانت روايته « الطبلة الصفيح » قد تمت وظهرت مطبوعة فى عام ١٩٥٩ ولقيت نجاحاً هائلاً فى المانيا وخارج ألمانيا .

واول ما يطالع الانسان فى هذه الرواية أن أحداثها تدور فى جزء كبير منها فى دانتسيج وأنها تتركز فى « العصر الهتلرى » ، وتوسع دائرة الزمان فتصل أحياناً الى مطلع القرن العشرين من ناحية وخمسينيات القرن من الناحية المقابلة. من هنا نفهم الجو العجيب الغامض المضطرب الخيالي الساخر الذى يخيم على الروايه ويطبع شخصياتها. **وجونتر جراس يخلط الواقع واللاواقع خلطاً متعمداً حتى ليمكننا القول بأنه يوسع اسلوب كافكا ويخضعه لمفاهيمه ، فهو يسير فى طريق بين الواقعية والسريالية ،** يميل تارة الى هذا الجانب ، وتارة الى الآخر ، حتى يستجلي وجهي الشخصيات ووجهي الأشياء . جونترجراس يصف الحرب والمواقع ويحدث عن هتلر ومنظمات النازية ، فينقل القارىء الى عالم الواقع ، ثم اذا به يطلق لخياله العنان فيضخم ما هو صغير ويصغر ما هو ضخم . تروى رواية ((**الطبلة الصفيح**)) قصة اوسكار ماتسيرات الذى ولد فى عام ١٩٢٤ فى دانتسيج وقرر منذ أن بلغ الثالثة من عمره ان يوقف نموه وان يبقى جسمه على حجمه . وهكذا أصبح اوسكار قزماً أومسخة أو « قزعة » ، وظل على هذه الهيئة حتى بدأ يكتب قصته وذكرياته من المصحة التي انتهى اليها ، يكتبها أو على حد تعبير جونتر جراس « يطبلها » على طبلته الصفيح التي ظلت منذ العام الثالث من عمره ترافقه وتمكنه من التعبير عن أفكاره ومشاعره الحاضرة ومن استعادة ذكرياته. ويستعيد اوسكار ماتسيرات قصة حياته من مراحلها المبكرة ، بل يسبق هذه المراحل ، فيحكي عن جده وجدته ، ثم عن امه وأبيه وعمن يظن انه عشيق امه . أما الجدة فيتحدث عنها فى فصل بعنوان « الجونيلة الواسعة » يقول فيه مثلاً :

« كانت جدتي « أنّه برونسكي » تجلس فى عصر يوم من أيام اكتوبر على حافة حقل البطاطس ، ترفل فى جونيلاتها ... وان كنت قد أشرت لتوى الى جونيلة جدتي وأوضحت اشارتي ايضاحا كافيا بقولي : كانت تجلس وترفل فى جونيلاتها ، ثم ان كنت قد جعلت عنوان الفصل كله « الجونيلة الواسعة » فانما كان ذلك لأنني أعرف الدين الذى ادين به لهذه الجونيلة . والحق ان جدتي لم تكن ترتدي جونيلة واسعة واحدة ، بل كانت ترتدى أربع جونيلات ، الواحدة فوق الاخرى ... الواحدة تلي الاخرى طبقاً لنظام متسلسل يغير مكان الجونيلة الواحدة من يوم لآخر » .

ثم يتناول الجد بالحديث ، ويحكي كيف لقي الجد مصرعه تحت العوامة بطريقة غريبة اختلفت الروايات فى تصويرها . ثم ينتقل الى امه وابيه وكيف تعارفا وتزوجا ثم كيف خرج هو الى الوجود . ويهتم فى هذا الفصل بالاشارة الى ان امه « انجنس » كانت قبل الزواج على علاقة

بالشاب يان برونسكي الذى جنـد فى الحـرب العالمية،وكانت تعمل آنذاك ممرضة فى المستشفى، وحدث أن نقل الى المستتشفى جريح اسمه ألفريدماتسيرات ، كان مصاباً بطلقة فى فخذه ، فقامت بينه وبـين الممرضـة انجنس علاقـة انتهـتبزواجهما . فلما خرج الفريد من المستشفى لم يعد الى موطنه فى الراينلاند ، بل بقي فى دانتسيجواشتغل مع زوجته فى التجـارة وافتتحا محلاً للبقالة . وولد اوسكار ، ورأى النور على حـدوصفه متمثلاً فى مصباحين كهربيين قوة كل منهما ستون أو أربعون وات كانا يتدليان من النجفة فىالسقف . يقول عن واقعة الولادة :

« كانت امي حتى الوقت الذى جاءهافيه المخاض تقف فى الدكان وتعبىء السكر فى اكياس زنة رطل واكياس زنة نصف رطل .ولم يكن الوقت يسمح بنقلها الى المستشفى ، فاستدعوا لها قابلة متقدمة فىالسن من الشارعالمجاور ، كانت من حين لآخر تمـر حاملـة حقيبتها الصغيرة ، فجاءت الى حجرة النوموساعدتني وساعدت امي على ان ينفصل كل منا عن الآخر » .

وفرحت الأم بمولده وقالت : « عندما يكبر اوسكار ويكمل الثالثة من عمره سنعطيه طبلة من الصفيح » . كان المولود أديبـاً مفكراً منذ خروجه الى الدنيا ، فلما سمع وعد الام باعطائه طبلة ، ورأى الفراشة تحوم حول النجفة وتطبلعليها معبرة عن نفسها ، وفكر فى الحيوانات التي تعبر عن نفسها بالطبل ، ثم فى البشر فى المناطـقالتي ما زالت على الفطرة كيف يعبرون عن ذوات نفوسهم بالطبل ، استقر فى ذهنه انه سيتخـذالطبلة الموعودة وسيلة للتعبير القوى عن أفكاره واحاسيسه ورغباته . وأتم الثالثة ، ونال الطبلةوقرر ان يكف عن النمو ، وأن يقوى ما بينه وما بين الطبلة من علاقة ، فاصبح يستطيع ان يحطمبدقات طبلته الاشياء وان يثير الشغب بل وأن يكون جماعة منالصبية المشاغبين يتبعونه.ورفضاوسكار بان يتعلم شيئاً فى المدرسة ، ولكنه تعلم القـراءة فى كتـابين ، **كتاب راسبوتين** الدجـالالروسي الشهير ، وكتاب **« التبادلات المزدوجة »** لجوته . وسارت رحلة اوسكار فى الحياة مليئةبالمتاعب والمصائب التي كان يستنزلها على أبيه وامه وأبيه المحتمل ، عشيق الام يان برونسكي ،وحبيبته روسفيتا . وكان أن ماتت الام . **يقول عن وفاة الام :**

« ليس صحيحاً أن ماتسيرات اضطرماما الى العودة الى أكل السمك . فقد بدأت بحريتها ، وقد تملكتها ارادة تحار العقول فى فهمها ، تلتهم السمك بكميات كبيرة ، وبدون مراعاة لقوامها ، بعد عيد الفصح باسبوعين أوأقل ، حتى قال لها ماتسيرات : « لا تأكلي هذه الكميات الكبيرة من السمك وكأن هناك مـنيرغمك على اكلها » . كانت تأكل السردين فى الصباح ، وتاكل سـمكاً مقـدداً فى الضحىوتتغذى على السمك المقلي فى الظهر ، وتتناول السمك فى طعام العشاء أيضاً حتى سقطتعلى الأرض ذات مرة وهي تهم بأكل السردين، ونقلت الى المستشفى حيث ماتت . وكانتحاملاً فى الشهر الثالث فأعطاها الطبيب حجرة منفردة ، كانت ترينا فيها ، ولمدة أربعة أيامطوال ، وجهها المنفعل بالقرف ، المبتسم لي فى تقزز احياناً ، وقد شوهته التقلصات .. حتىلفظت فى اليوم الرابع .. ذلك النفس الضئيل الذى يتحتم على كل انسان أن يلفظه لينـالشهادة الوفاة . وهاهو ذا حـديث النـاس يكثر ..لقد رأتفيَّ قزماً منفصيلةالعفاريت،ولو استطاعت لقضت عليَّ ، ولكنها لم تقض عليَّ لأن الأولاد ، حتـى العفاريـت منهـم ،مقيدون فى السجلات...وكان ان اكلت سمكاً، ولم تتخير حتى الطازج منه ... والآن يقولالعشـــاق والزبائن : « لقد طبل لها القزم العفريت وأودى بها الى القبر » .

ويتناول الكاتب فى صفحات كثيرة ، عشرات بل مئات ، اتصال اوسكار بالحياة السياسية فى فترة ما قبل الحرب مباشرة ثم فى فترة الحرب. ويمكن اعتبار هذا الجـزء فى حد ذاته روايـة موضوعها الحرب ، ورواية موضوعها السياسة ، ورواية موضوعها النقـد اللاذع للعصـر . أن « الطبلة الصفيح » مجموعة من الروايات متداخلة بعضها فى البعض ، وهذه الروايات تتجاور فى غير ما صعوبة نظراً لاسلوب التقرير الصحفى او المقال العلمي او النص النقدى الذى يلجا اليه جونتر جراس محطماً القالب التقليدى للروايـة ذات الاحـداث المتواترة . ومن بين الخطـوط التي تنتسـج منها الروايـة خط التطـور الجنسي لاوسكار ، فاذا كان اوسكار لا ينمو فى الهيئـة البدنية العامة ، فهو ينمو جنسياً ، ويخرج من مرحلة ليدخل المرحلة التي تليها . وهو ينضج جنسياً ويقيم علاقة جنسية مع ماريا زوجة أبيه او من يقال انه ابوه ، ويفصل جونتر جراس الكثير من أمر هذه العلاقة تفصيلا على طريقة ما يعرف بالادب المكشوف . ويعتقد اوسكار ان الطفل كورت الذى تضعه ماريا ليس ابن ماتسيرات بل ابنه هو . ويحدث ان يموت ماتسيرات ويحمل الى المقابر ليدفن ، ويشترك فى الجنازة كورت وهو فى الرابعة من عمره واوسكار وهـو فى الحادية والعشرين . واثناء الدفن يعبث كورت بقطعة من الحجر فيصوبها الى رأس اوسكار فتصيبه فى مؤخرة رأسه ، واذا بهذه الضربة توقظ اوسكار وتجعله يقرر العودة الى النمو . كانت الحرب قد انتهت وأصبحت الحال غير الحال. يقول **اوسكار** :

« فانتزعت طبلتي من جسمي والقيتها هي وعصيها الى قبر ماتسيرات وقررت أن أنمو ، وفى الوقت نفسه عانيت من طنين متزايد فى اذني ، واصابتني ظلطة فى حجم عين الجمل فى مؤخرة رأسي ، القاها على ابنى كورت البالغ من العمر اربعة أعوام ونصف ... وبدأ نموى يتقـدم بخطى كانت ضـئيلة ولكنهـا كانت ملحوظة ... وربما كان **كورت** يريد أن يرى فيَّ أباً كاملاً نامياً » .

وينزل اوسكار الى معترك الحياة، فيتصل بدنيا الفن ويعمل كموديل تارة وكفنان تارة اخرى ، ثم **يتصل بدنيا النساء ويقيم العلاقات مع هذه** وتلك ، حتى تكتشف الشرطة ذات يوم جثـة الممرضة **دوروتيا** التي كان **اوسكار** على علاقة بها، وتتجه الشبهات اليه ، ويتقرر وضعه فى مصحة الأمراض العقلية . ومن هناك تخرج قصة حياته.

تتابعت بعد هذه الرواية أعمـال روائيـة اخرى ، منها « **قطة وفار** » (١٩٦١) و « **سنوات قذرة** » (١٩٦٣) و « **تخدير موضعي** » . ولكن جونتر جراس لم يتمكن من الارتفاع فوق المستوى الرائع الذى بلغه فى « **الطبلة الصفيح** » . ويمكننا أن نستخلص مميزاته الفنية اعتماداً على رواية « **الطبلة الصفيح** » وهي نفسها مميـزات أدبـه الروائي عمـوما . جونتر جراس يجمـع ــ كما ذكرنا ــ بين الواقع واللاواقع بطريقـة تذكرنا بطريقة كافكا وان كان جونتر جراس يزيد على طريقة كافكا ادخال عناصر مـن التاريخ ومـن التحليلات العلمية . حتى عندما يصف شخصية اوسكار يتحدث عنه تارة بـ « هو » وتارة بـ « أنا » ويسميه باوسكار فى أحيان اخرى ، انه يقترب منـه ويبتعد ، يتقمص شخصيته ثم يخلعهـا ، ويبين فى هذه الاثناء أن الانسان لايجد فى الحياة المعاصرة سبيلاً الى تحديد شخصيته . وجونتر جراس ينوع اسلوبه تنويعا عجيبا ، فهو يكتب تارة على طريقة حكايات الاطفال وتارة على طريقة جوته ، ويعارض كافكا والرومانتيكيين والواقعيين والناتوراليين ، . ومن هنا فاننا لا نجد فى الرواية وحدة اسلوبية ، انها شيء لا يسعى اليه جونتر

جراس ، واذا صح انه يسعى الى شيء فى هذاالمضمار فهو انما يسعى الى تحطيم ما كان مألوفا من التزام وحدة وتجانس فى الأساوب . واذا كانجونتر جراس يحطم المألوف فى هذا الاتجاه ، فانه يحطمه فى اتجاهات اخرى متعددة غيره ، منهـاالكشف المبالغ فيه عـن النواحي الجنسـية ، والجرى وراء الموضوعات والمشاهد المقرفـة اوالمروعة . ويحرص جونتر جراس على التماس ما لديه من خبرات ومن ذكريات خاصة وتشكيلهافى القالب الفني الروائي ، وتتقدم هذه الخبرات والذكريات مجموعتان ، مجموعة تدور حول وطنهـ دانتسيج وما حولها ـ ومجموعة تدور حـول اشتغاله بالفنون التشكيلية .

★ ★ ★

وشخصية الابن الذى يقف نموه ويظـلقزماً شخصية متكررة فى الأدب الألماني المعاصر . وكتاب الرواية يعودون اليها لانها تتيح لهم مجالامضاعفا للنقد ، مجال النقد الساذج من وجهة نظر الطفل ، ومجال النقد العميق من وجهة نظرالكبير . كذلك يعبر الاهتمام بهذه الشخصـية المسخة عن تمرد الجيل الجديد على ما يتلقاه منالجيل القديم ، وتمرد الأبناء على الآباء تمـرداً يصل الى حد العداوة أو الاستخفاف لأن الآباء همالذين كانوا يحملون المسئولية فى المجتمع الألماني عندما قامت الحرب وفسدت الحياة . نجد هذهالشخصية فى رواية ((الأقزام العمالقة)) لجيزيله السنر التي حصلت على جائزة فورمنتور العالميةفى مايو ١٩٦٤ . وجيزيله السنر تمثل الجيـل الجديد الذى لم تعـد ذكريات الحـرب بالشيءالهام بالنسبة اليه ، فهى من مواليد ١٩٣٧ ، وهي لذلك لا تذكر الا المرحلة الثانية ، مرحلة الحطامثم المرحلة الثالثة مرحلـة البحث عـن الذات . ونقطة البداية فى فهم انتاج هذا الجيل الجديدمن الرواية والشعر وغيرهما من الأعمال الأدبية والفنية هي موقف هذا الجيل الرافض لا حيالالحياة التي وجدها ، او التي الفي اليها فحسب ، بل حيال الجيل الذى سبقه ، جيل الآباء ، الجيلالذى خرج فوجد نفسه فىرعايته اجتماعيا وفكريا وثقافيا ودينيا .. الجيل الجديد ـ ونقصد منهبصفة خاصة قطـاع المتمردين ـ ينكـر المعايير السابقة والقيم الموروثة انكارا تاما . ومعنى هذامن الناحية الفنية انه يجدها قبيحة ، منفرة ، مرعبة ، هزاة ، مسخة ... وما الى هذه القيمالجمالية التي يعوزها الانسـجام الفكـرى او الوجـداني او الحسـي . ويتمثل هذا الموقفالرافض فى قصيدة لشاعر من مواليد عام ١٩٢٩ هو هانس ماجنوس انتسنسبرجر ، تحمل عنوان((تاريخ حياة)) :

((تاريخ حياة))

عندما خرجت صارخاً
من نعشي ، من امي .
بين مولدى الخائن
مختوماً بالزيت والماء والملح
وبين موتي الذى ولدت به ،
فى تلك الآونة الطويلة بين يوم الجمعة
ويوم جمعة وضيع متكرر ، طُعمت

وعمّدت واختبرت للجيش . والحظ ينفعه
وجه القوة الذى يكسوه الطلاء .
كان الثلج يتغير كل عام مرة .
وكنت انا اغير كفني كل يوم مرة .
ولاحظت خطوط السماء الأربعة .
وأفلتت كلماتي على ريح .
ولم تلتهمني شهرة ولم تحرقني نار .
بالليل يثقل كبدى وكأنه الحجر .
وعندما يحل يوم جمعة أسمع صرخة .
كأنما أنا أصرخ فى كفني الأبيض .
قبل آونة طويلة ، ساعة مولدى ،
فأنام غاضبا وافكر :
هذا لا يعنيني فى شيء . ستكون هناك
حرب اخرى ، وكلب ميت آخر ،
ولست أنا الذى سارسل الى القمر على قذيفة
مدفوناً فى مكان صارخ تجرد من العقل والروح .

اننا هنا نجد الشاعر يرفض أشياء كثيرة أساسية ، يرفض الزمان والمكان ، ويرفض المفاهيم والكلمات ويرفض بطبيعة الحال القوالب الفنية المتوارثة .. وهو يصور الحياة كأنها الموت ، ويصور الام وكأنها النعش ويتحدث عن حرب اخرى وكلب ميت آخر يرمز به الى الناس.
بهذه الصورة نقترب من عالم رواية « **الاقزام العمالقة** » لالسنر . انها منذ البداية تجمع الأضداد فى هذه الكائنات او هذه الاشياء التي تجمع بين هيئة العملاق وهيئة القزم . وهى تخرج من جمع الأضداد الى اسلوب يذكرنا بكافكا ، فهي تميل بالمتضادات والمتناقضات الى ناحية الطابع التهكمي الكريكاتوري ، وكانما الأشخاص أقزام أرادوا ان يكونوا عمالقة ففشلوا ، أو عمالقة استحالوا الى اقزام ففشلوا ، وتكونت لوحات مهزوزة تجمع بين التأثير المضحك والمحزن فى وقت واحد ، وتدور الرواية ، او المحاولة الروائية ، حول طفل هو « لوتار لاينلاين » .. ولد صغير لم يدخل المدرسة بعد .. ينظر ويصف دون أن يعرف قيداً من منطق أو اخلاق أو تقاليد . أول المشكلات التي تطالعنا فى « الأقزام العمالقة » هي مشكلة العلاقة بين الابن ووالديه . الابن يرفض أبويه . ولهذا فاننا نجد له أباً ميتاً ، وأباً حياً فى وقت واحد ، ونجد أن أباه الحي يصطحبه الى قبر أبيه الميت . والأب الحي يعمل مدرساً شخصيته مضحكة فهو يصطنع العلم والجد وما له منهما نصيب . والأب الحي نهم يذهب الى المطعم فيأكل ـ بالفعل أو على سبيل الظن ـ طعام الناس جميعاً فيضطر هؤلاء الى الهجوم عليه بالشوك والسكاكين ليسدوا رمقهم . هو عندما يأكل اللحم يأكله نيئاً من الداخل ناضجاً من الخارج فقط فيتسبب للابن فى الاصابة بالدودة الشريطية التي تضعفه اضعافاً شديداً ، وكأنما تريد المؤلفة بالدودة الشريطية الرمز الى الضرر

الذى يلحقه الآباء بالابناء . وتتسع الدائرة فتظهرالام ، وهي امرأة مجردة من الارادة ، لاحول لها ولا قوة ، وهي محدودة القدرات ، محدودة الفهم،لا يزيد دورها عن التبعية والمعاناة . انهـا قد تستطيع أن تطبخ ما يرضي نهم زوجها ، ولكنهـالا تستطيع أن تسلك الخيط فى الأبرة . وتظـل هذه الام مشتركة فى أحداث ((**الأقزام العمالقة**))الى أن نفاجأ بأنها لم يعد لها وجود ، وكذلك الأب لا نجد له أثرا . وعندما يعود الصغير ذات يوم الى البيت . أو الى ما يظن انه البيت ، يجد امرأة ورجلاً يعرفانه ، ولكنه لا يعرفهما .

وتعرض المحاولة الروائية فى اطار الرفض العام أنماطا بشريه تنبض بالحياة ولكنها تنجرف الى ما يتحول بها الى صور ساخرة لا مضحكة لامعقولة . هذا هو الطبيب تراوتبرت الذى يهتم بالكلاب اكثر مما يهتم بالمرضى ، والذى يثقل على مرضاه البسطاء بشروح علمية معقدة يثير بها الرعب فى نفوسهم ، ثم هو يتورط مع الكـلاب والأغنام فتوقعه هذه الحيوانات على الأرض وترتب فوقه ولايستطيع أن يتصرف بشيء حيالها . وهذا هو الجزار الذى يحتفل بيوبيلـه فيقـدم الـى زبائنه السجق بالمجان ، والزبائن يأكلون السجق بنهم جنوني حتى يتخموا ولا يستطيعون الحركة . وهذا هو الجندى فقد ساقاً فى المعركة فأصبح يسيطر على الناس بالبقية الباقية منها . وهذه هي الجدة التي تضـطرب بين ذكريات زوجهـا المتوفى وتعلق بتصـــورات دينيــــة مهزوزة ، ولا تستطيع فى اضطرابها هذا ان تقضي شأنا من شئون الحياة . وهذا هو الخال يدخل مصحة المدمنين على تعاطي المسكرات ويخرج منها خائر القوى عديم الارادة تسيطر عليه ممرضـــة مـــن المصحة اضطرته الى الزواج بها . وتعرض المحاولة الروائية ((**الأقزام العمالقة**)) الى الشخصيـــات المنفردة مجموعات مـــن البشر فى حركات غــير معقولة : مجموعة السائرين فى موكب ديني يتفرق ويضطرب قبل ان يصل الى غايته .. ومجموعة الهمج الذين يعيشون فى القمامـــة .. ومجموعة رواد الغابة الذين يرقدون فى شباك معلقة بـــين الأشجار ويتعرضـــون لهجوم عجيب . وجيزيله السنر تأخذنا فى جولة نشاهد فيها البيت من الداخل والخارج ،والمدرسة من الداخل والخارج، والمطعم والمقابر والشـــــارع والترام والغابـــة والمصحة والمطار المهجور وأماكن تجميع القمامة ، والكبارى والنهر ... أماكن يبدو عليها كأنهـا موجودة على هيئة معقولة ، ثم ما نكاد ندقق النظر فيها حتى نرى ما فيها من اضطراب وفساد .

تذهب جيزيله الســـنر فى تصـــويرها للشخصيات والأماكن وفى معالجتهـا للمفاهيم مذهباً يقوم على الرفض منذ البداية ، ولهذا فهي تبرز القبح والتنافر والتضـاد ، وهي لا تقبـل شيئاً قائماً على حالته ، بل تصب عليه وابلاً من النقـد حتى تستجلى جوانبـه ، وهى اذا كانت لا تصل الى استجلاء شيء ، فهي على الأقل قد اوتيت الجرأة على المحاولة . الموكب الديني مثلا يبين مدى الاستهتار بامور الدين، والتعلق بالظواهر دون الباطن . حقيقة انه صورة مهزوزة ، وانه يدعو للضحك ، ولكـن المضمـون لا يخفي علـى القارىء المتعمق . وتؤكد السنر بطريقة شديدة المبالغة صعوبة تحديد أماكن الأشياء واحجامها ،فهي اذا قالت « الى اليمين » استدركت وقالت « او الى اليسار اذا نظرنا من الناحية المقابلة » . . وهي لا تقيس بالسنتيمتر والمتر بل تقيس نسبة الى أشياء مثل « عرض بيت » أو « مقدار شباك »أو « مسافة تساوى خمس أغنام » . وصعوبة التحديد تشمل الأشخاص كذلك ، فقليلاً مـــانعرف أسماءهم ، وهي تشير الى الأشخاص نسبة الى كلام قالوه أو عبارة رددوها . وقد تضطرب الامور بالانسان فلا يستطيع تحديدها ، وقد يظن أنه يواجه شخصاً آخر وهو يواجه شخصه هو .

والثورة على المفاهيم والقيم القائمة شديدةوما أشبهها بثورة جونتر جراس ، وهي تظهر واضحة في التفصيل في معالجة الامور الجنسيةتفصيلاً يجتاز كل حدود ، وعدم الحرج أمام تصوير مشاهد لم يكن الأدب يكلف بها ، بل يمرعليها عابراً ، مثل مشاهد التبول والتبرز ، واذا كان جونتر جراس على سبيل المثال يفيض فيحديث التاريخ والسياسة فلا شأنلجيزيله السنر بهذه الأشياء . انها تريد للانسان أن يبدأ منالبداية ، وتصور مدى الصعوبة التى يقابلها فى هذا المضمار ،لانه لا يجد الطريق مستقيمة خالية،بل يجدهامعوجةملتوية مليئةبالعوائق والصعوبات التي وضعتها الاجيال القديمة . فليت الانسان يستطيع أن يحدد من جديد الأرقام والحروف والكلمات والمقاييس والمكاييل ويحدد الاتجاهاتثم القيم والمفاهيم حتى يستطيع أن يقف بقدم ثابتة على أرض واضحة وأن يتفاهم مع الآخرينعلى أساس من الوضوح المتبادل .

مشكلة الخلاف بين الأبناء والآباء اذن مشكلةحادة فى الأدب المعاصر فى ألمانيا ، والأدباء يعالجونها كل على طريقته . والجراة « الشكلية » التينجدها في أعمالالبعض مثل جونتر جراسوجيزيله السنر ، لا يجد ادباء آخرون ما يدعوهم الىالأخذ بها ، وهم يخرجون روايات على النمط التقليدى من ناحية الشكل ، ولا يهدمون كل شيءانتقل اليهم من الجيل السابق ، ويركزون اهتمامهم كله على المضمون فيحاولون عرضه فيحدود امكانات الفهم العام ، دون أن يتنازلوا عن شيء مما يريدون التعبير عنه من انكار الابناءلتصرفات الآباء او ربما ثورتهم عليهم . نذكر من بين هؤلاء الادباء **زيجفريد لينتس وهاينريش بل** .

وزيجفريد لينتس من مواليد عام ١٩٢٦ فيليك ببروسيا الشرقية ،درس بعد ١٩٤٥ الفلسفة والآداب الانجليزية والآداب الألمانية ثم اشتغلبالصحافة والنقد الأدبي فلما ذاعت شهرته ، بعد نجاح أعماله الروائية والمسرحية قصر نشاطه علىالتأليف . وروايته **« درس فى اللغة الألمانية »** التي ظهرت فى عام ١٩٦٨ تقوم على اختلاف أساسيفى الرأى بين الابن والأب .. الأب يعمل شرطيا فى خدمة النازيه ويؤدى مهام منصبه بتفان لا نهايةله واخلاص المرؤوس للرئيس صاحب السطوة والنفوذ . ولقد حدث ان اكتشف الأب ان صديقهالرسام نانزن يقف من النازية موقف العداء، فقرر ان يتخذ الاجراءات ضده ويبلغ السلطات حتى تقبض عليه وتنقله الى معسكرات الاعتقال . أما زيجي ابنالشرطي فانهيقدر الرسامويحترمهويرىأنه جزء من الثقافة التي يجب على كل انسان الاسهام فى الحفاظ عليها . ولهذا فقد استولىالابن على صور الرسام وأخفاها فى طاحونة مهجورة حتى لا تتعرض للتبديد والاتلاف .وكانتالطاحونة المهجورة مكانه المحبب الى نفسه يذهب اليه بعيداً عن الدنيا القاسية ، فيجد الراحة بينالأشياء التي أنقذها وجمعها هناك . ولكن سرقة الصور لم تخف على الشرطة التي سارعت الى اعتقال الفتى وايداعه اصلاحية الأحداث . وكانت اصلاحية الأحداث نسعى الى اصلاح من يحالونإليها بكل الوسائل ومن بينها التعليم ، وطلب مدرس اللغة الألمانية من الفتى أن يكتب مقالاًعن الواجب ، فجلس الصبي يستجمع خبراته ، ويتصور ما فعله أبوه الشرطي فى صديقه الرسامالعظيم ، ويتصور ما فعله أبوه فى أخيه الأكبر عندما فر من الجندية تمرداً على النازية فما كانمن الأب الا أن أبلغ عن ابنه ، وتزاحمت الصور على الفتى فلم يستطع ان يتم المقال ، وظن المدرسأن الفتى رفض كتابة المقال تمرداً على الاصلاحية، فوضعه فى زنزانة بمفرده . وهناك كتب قصة« ذلك الدرس فى اللغة الألمانية » .

زيجفريد لينتس يتخذ لمادته القصصية قالباً محكماً غاية الاحكام : فتى فى زنزانة باصلاحية الأحداث يكتب ذكرياته عن أبيه الذى تسبب فى دخوله ظلما الى الاصلاحية . فى هذا القالب تتوالى المشكلات الحادة التي يواجهها الجيل الجديد فى المجتمع الألماني المعاصر . مشكلة تصرفات الأب التي كانت تبدو له سليمة وشرعية وأخلاقية أيام حكومة كان بحكم الوظيفة ملزما بطاعتها ، وتصرفات الابن التي كانت تبدو تمرداً ممقوتاً ، وهي فى الحقيقة تصرفات كريمة نبيلة فى خدمة المبادىء والثقافة والقيم الانسانية . وتتراكم على مائدة البحث مشكلات عامة : مشكلة الحرية ــ مشكلة الاخلاق فى عالم متغير ــ مشكلة الواجب بين السلطه والضمير .

أما هاينريش بل فيعالج هذا الموضوع فى روايته ((**آراء مهرج**)) التي تميل بالنقد الى النواحي الاجتماعية قبل غيرها من النواحي ، وهاينريش بل من أبرز ممثلي الفن الروائي فى ألمانيا المعاصرة ، ولد فى كولونيا فى عام ١٩١٧ وأمضى هناك سنوات حياته الاولى حتى حصل على شهادة الثانوية ثم اشتغل ببيع الكتب حتى قامت الحرب العالمية الثانية فجند فيها وظل جنديا حتى انتهت الحرب فى عام ١٩٤٥ وأسرته القوات الأمريكية ووضعته فى معسكر للأسرى فى شرقي فرنسا . فلما عاد الى ألمانيا التحق بالجامعة لدراسة الآداب الألمانية ، وعمل فى ورشة نجارة يمتلكها اخوه لينفق على دراسته . وسرعان ما صنع لنفسه اسما فى عالم الأدب ، فحصل فى عام ١٩٥١ على جائزة « الجماعة ٤٧ » ثم على عديد من الجوائز التقديرية الشهيرة من ألمانيا ومن الخارج . ويعالج فى رواياته وقصصه موضوعات الحرب ، ومحنة المجتمع المحطم فى سنوات ما بعد الحرب ثم مشكلات المجتمع بعد النهضة الأقتصادية الهائلة التي شهدتها ألمانيا . فى رواية ((**آراء مهرج**)) التي صدرت فى عام ١٩٦٣ ، يتخذ شخصية شبيهة بشخصية الطفل ــ الرجل عند جونتر جراس ، وهي شخصية الرجل الجاد ــ الهازل ، شخصية المهرج الذى يظهر على المسارح فيسلي الناس بما يؤديه من حركات مضحكة ، ولكنه فى الحقيقة انسان صاحب أفكار ومبادىء . وتتيح هذه الشخصية المزدوجة ، مثل شخصية الطفل ــ الرجل امكانية النقد اللاذع ، وامكانية الكشف عن الوجه الآخر للأشياء على نحو أكثر تأثيراً فى القارىء الذى يتوقع من المهرج الكثير من السذاجة فاذا به يواجهه بالكثير من الفطنة والحكمة . والمهرج هنا شاب ينفصل عن اسرته لأنه لا يستطيع أن يعيش تحت سقف واحد مع امه التي تشق سبيلها بنجاح فى المجتمع بالنفاق ، وهي تنافق هنا باسم الدين بعد ان عاد للكاثوليكيين الكثير مما كانوا قد فقدوه من سلطان أيام النازية . والمهرج لا يقر اباه على الطريقة التي يريد أن ينشئه عليها وأن يكونه على اساسها ليندمج فى المجتمع القائم بما له وما عليه . ولكن آراءه الطيبة تصطدم المرة تلو المرة بصخرات المجتمع المنافق القاسي الذى لا قيمة للفرد فيه . انه يحب ماريا حبا صادقا ويريد ان يتزوجها ، ولكنها ترد عرضه باسم الدين وتتزوج من منافق وصولي . وهو لا يجد من يتيح له فرصة اظهار مواهبه الفنية ، ناهيك عن صقلها وانمائها . وهكذا تسوء حاله وينتهي الى التسول على درج محطة السكك الحديدية .

وكان هاينريش بل قد نشر فى عام ١٩٥٤ رواية اخرى نحب أن نشير اليها وهي رواية ((**بيت بلا حارس**)) التي تدور حول الأولاد الذين فقدوا آباهم فى الحرب فشبوا فى بيوت لا حارس عليها . مارتين باخ فقد أباه فى روسيا . كان الأب انساناً رقيقاً يكتب شيئاً من الشعر ويتمنى أن تتاح له فرصة فى الحياة ليصبح شاعراً ، فقامت الحرب ودفع به اليها فوقع لسوء حظه

تحت امرة الملازم الشرير جيزلر الذى قرر أن يتخلص منه فكلفه بمهمة استكشافية خطيرة لم تكن ثمة حاجة اليها فلم يعد باخ منها . وشب مارتين لا يعرف من أبيه الا صورته ، ولا يعرف الا امه وجدته اللتين كانتا تقومان على تربيته . كانت الام جميلة وكان الرجال يطمعون فيها ولكنها لم تكن تريد أن تتزوج مرة اخرى بعد موت زوجها الأول فى الحرب ، حتى عندما تقدم اليها السيد البرت الذى يقيم فى البيت نفسه لم تعره انتباهاً . أما الملازم جيزلر فقد عاد من الحرب سليماً معافى وأتم دراسته بالجامعة واشتغل بالنقد الأدبي وأخذ يلقى محاضرات عن الشعراء الجدد ومن بينهم راى باخ الذى تسبب بحقده الأسود فى الفتك به . ولم تستطع الأرملة المكلومة أن تسكت على هذه الوقاحة الدنيئة ، وصرخت بالحقيقة فى وجه رجل مات ضميره ، وظن انه يستطيع ان يلبس لكل زمان قناعه . ــ أما صديق مارتين باخ ، الصبي هاينريش بريلاخ ، فقد لاحظ بعد وفاة أبيه فى الحرب ، ان الرجال يترددون على امه فيزورونها ثم ينصرفون ليعودوا أولا يعودوا ، ووجد كلمات مكتوبة على حيطان مدخل البيت تصف الأم بأنها فاجرة . وعلم الصبي أن الكبار يتحدثون عن امور حديث التوقير والاجلال ويتصرفون على نحو يخالفها تماماً ، انهم يتحدثون عن الاخلاق ، ولكنهم فى الحقيقة يتسترون وراءها ويفعلون ما يحلو لهم أو يضطرون اليه .

ونحن اذا ما قارنا بين الروايتين وجدنا أن السنوات العشر التي مرت بين ظهور الاولى وظهور الثانية غيرت دائرة اهتمامات الأديب ، فبعد أن كان يهتم بالحرب وبالمشكلات المتصلة بالحرب مباشرة ، أخذ ركز على الانسان ومكانه فى المجتمع بصفة عامة . ويجمع هاينريش بل فى رواياته بين الدراسة التحليلية للانسان فى حد ذاته ، والدراسة النقدية للمجتمع وما به من قوى هائلة لا يستطيع الفرد ان يجابهها دون أن يتحطم .

★ ★ ★

وموضوع دراسة الانسان ومحاولة الوصول الى شيء ثابت يمكن أن يقيم حياته عليه فى اطمئنان، موضوع عام يشغل بال أصحاب الأقلام فى عصرنا الحاضر ، ولعل الأديب السويسرى ماكس فريش من أبرز من تعرضوا له . فى رواية « شتيللر » التي نشرها عام ١٩٥٤ . يصور انساناً هرب من المجتمع الذى يعيش فيه واختفى فترة من الزمن ثم عاد لينكر كل ما اتصل من حياته فيما مضى ، وليبدأ حياة جديدة لا علاقة لها بالقديمة ، وتنتهي به هذه المحاولة الى ضياع شخصيته تماماً . أما رواية « **هومو فابر** » (١٩٥٧) فيدرس فيها علاقة الانسان بالآخرين ، وكيف تسير هذه العلاقات على نحو لا يعرف الانسان عنه هل هو وليد المصادفة او التدبير المحكم . واذا كان هومو فابر ، بطل الرواية قد ظن ان حياته تتطور من مرحلة الى مرحلة تطور كل شيء يحكمه قانون العلم الدقيق ، وتتابع كما تتابع الارقام فى الرياضيات ، وتتداخل بعضها فى البعض تداخلا يمكن حسابه وتوقع نتائجه كما يحسب الانسان الكميات الرياضية فى تداخلها بعضها مع البعض ويتوصل الى نتائج العمليات المختلفة بدقة لا يخالجها الشك ، فان حياة **هومو فابر** تنتقل من مصادفة الى مصادفة حتى يتأكد ان حساباته الرياضية لا تطابق واقع الامور فى هذه الدنيا . انه يرحل الى أبعد بلاد الدنيا ، ويبتعد عن مطلقته « هنه » السنوات الطوال ، وحينما يتحرك قلبه بالحب ويفكر فى العودة الى الزواج تكون المرأة التى يتعلق بها هي ابنته من مطلقته ، ويقع فى محنة خطيرة

لاتنتهي الا عندما يتدخل القدر فيحطم حياةالبنت ، ويجمع بين هومو فابر ومطلقته بعد سلسلة من الاضطرابات يعجز الانسان عن فهم مكانه منها . ويعالج ماكس فريش فى رواية « **ليكن اسمي جانتنباين** » التي نشرها عام ١٩٦٤ موضوعاً من الدائرة ذاتها ، فالأحداث فيها تدور حول انسان تحولت الدنيا فى نظره الى فراغ وامتلأت بالاضطراب وأصبح عليه أن يبحث عن نفسه وعن مقومات حياته ، وهو فى معرض هذاالبحث يجرب شخصيات متعددة يلبسها كما يلبس الانسان الثوب . الواحدة بعد الاخرى ، لعله أن يجد الشخصية المناسبة له فى ظروف يرتاح اليها .

ولاينبغي أن نغفل عن الأعمال الروائية **لفريدريش دورينمات** (١٩٢١) الأديب السويسرى الكبير الذى تقوم شهرته فى المقام الأول على أعماله المسرحية . ويتصور فريدريش دورينمات بصفة عامة ان الدنيا ، وأن تقدمت البحوث العلمية والمبتكرات التكنولوجية وبعد أن امتلكت الانسانية أدوات الدمار التي تكفي لابادة الحياة فى لحظات، قد تحولت الى مادة لا يمكن التعبير عنها فنياً الا فى قالب الكوميديا . وهذا هو الاطار الذى ينبغي ان نضع فيه رواية مثل « **يوناني يبحث عن يونانية** » التي نشرها فريدريش دورينمات فى عام ١٩٥٥ . تدور الأحداث فيها حول الشاب ارنولف أرخيلوخوس الذى يعيش فى بلدة ما فى سويسرا ، سعيداً راضياً ، يعتقد أن الأحوال كلها على خير ما يتوقع الانسان ، وان الوظيفة التي يشغلها تكفيه . وذات يوم فكر فى الزواج وقرر أن يعلن فى الجريدة باختصار « يوناني يبحث عن يونانية » بحثاً عن المراة المناسبة ، وقد ظن انه وهو يوناني الأصل يحسن التصرف عندما يتزوج من يونانية مثله . وهنا ظهرت فى حياته خلويه سالونيكي الفنية الجميلة ، قرأت الاعلان ورضيت بأن تتزوجه . وتغيرت أحواله فأصبح يعيش فى ڤيلا جميلة ، وأصبح مديراً لشركة بل وشغل منصبا رفيعا فى مجلس الكنيسة . وذات يوم ، وعلى وجه التحديد ، يوم عقد القران فهم أرخيلوخوس ان المراة التي تتيح له هذه الحياة الرغدة غانية . ولم يستطع أن يحتمل نظرات الناس الساخرة اليه فهرب من خلويه وأخذ يجرى حائرا فى شوارع المدينة ، حتى التقى بفاركس المتمرد الذى يخطط لأعمال انقلاب عنيفة . ورضي ارخيلوخوس فى يأسه بأن يشترك مع هذاالثائر الخطير ، وأن يتعاون معه فى السبيل التي يسير فيها . وتلقى أرخيلوخوس تكليفا بأن يقوم بالهجوم على قصر رئيس الدولة وقتله . وبدأ التنفيذ بالفعل ، ودخل القصر ، ولكنه قبل أن يلقي القنبلة ، دخل فى حوار مع الرئيس ، فوجده انسانا لطيفا واسع الفهم كبير القلب . وهنا تراجع أرخيلوس عما اعتزم وخرج وقد عفا الرئيس عنه . وكان لهذا اللقاء أثره فى تحويل فكر الشاب الحائر ، لقد علم أن الدنيا فيها الخير وفيها الشر ، وأن الانسان حيث يلتمس الشر يجده ، وحيث يسعى الى الخير يصل اليه . وعاد أرخيلوخوس الى خلويه فوجد انها قد اختفت .

ولفريدريش دورينمات رواية طريفة هي « القاضي وجلاده » نشرها فى عام ١٩٥٢ وارتفع فيها بالرواية البوليسية الألمانية الى مصاف الأعمال الأدبية الجيدة ، وهذا شيء كانت آداب امم اخرى قد سبقت اليه . وهناك محاولة من نوع آخر لمعالجة الرواية البوليسية قدمها الأديب النمساوى الشاب پيتر هاندكه (١٩٤٢) فى رواية « **البائع المتجول** » وناقش فيها على عادته القيمة

الفنية والفكرية لقالب الرواية البوليسية . وغيرهذه المحاولة فى مجال الرواية البوليسية محاولة اريش كيستنر (١٨٩٩) لكتابة القصة البوليسيةللأولاد ((**اميل والمخبرون**)) مضيفاً بهذه الرواية عملا قيما آخر فى قائمة الأعمال الروائيـــة التيكتبها للأولاد .

★★★

ونحن اذ نختم عرضنا للأعمال الروائية فيألمانيا فى العصر الحاضر نرجو أن نعود الى هذا الموضوع مرة اخرى لنعرض أعمال مارتن ڤالزر واوڤيونزن وڤالتر ينس وانجبورج باخمان وأن نتناول خاصة روايه أرنو شميت التي اصدرهـــامنذ سنوات قليلة تحمل اسم روايه وماهي فى الحقيقة الا مجموعة ضخمـــة مـــن المذكـــراتالموسوعية تغطي مئات الصفحات فلا يستطيـــع حتى القارىء المتأني الصبـــور أن يطالعهـــا ..ومحاولة جابرييله فومن فى الرواية القائمة علـــى ((القص واللصق)) فهي تتنـــاول مجموعة مـــنالكتب والجرائد وتقص منها نصوصـــاً بأكملها تاصقها بعضها فى البعض دون أن تضيف شيئاًمن عندها .

★★★

المصادر والمراجع

هناك مجموعة من الترجمات ومن المقالات بالعربية ذكرناأغلبها فى كتابنا « صفحات خالدة من الأدب الألماني » ص ٦٢٣ــ ٦٧٩ ، دار صادر بيروت ١٩٧٠ .

ونحب أن نشير الى طائفة من الترجمات والمقالات عرفناربا شيئا من الأدب الألماني المعاصر :

● ــ هرمن هيسه ، لعبة الكريات الزجاجية . ترجمةدكتور مصطفى ماهر ، القاهرة ١٩٦٩ ، دار الكاتب العربي (من الأدب العالمي) .

● ــ هرمن هيسه ، قصة شاب (بيتر كامينتسند) ترجمة دكتور مصطفى ماهر ، القاهرة ١٩٦٨ ، دار الكاتب العربى (روايات عالمية) .

● ــ عن أدب دورينمات ، مقالتان بقلم دكتور مصطفىماهر . قدم بهما لزيارة السيده العجوز (سلسلة روائع المسرح العالمي رقم ٥٤ ، القاهرة ، الدار المصرية للتاليفوالترجمة) والنيزك (سلسلة من المسرح العالمي رقم ١٠ الكويت ، وزارة الارشاد والأنباء) .

● ــ مجموعة قصص ألمانية حديثة ، دار صادر بيروت١٩٦٦ ، ومجلد آخر منها بعنوان « غناء العناكب وقصص اخرى » ١٩٦٧ ، ترجمة دكتور مصطفى ماهر وآخرين .

(يحتوى المجلدان على بيانات عن حياة وأعمال بعضالأدباء الألمان البارزين المعاصرين) .

● ــ مقالات عن هرمن هيسه ، فولفجنج بورشرت ،جوتفريد بن ، جونتر جراس ، هانس ماجنوس ، انسنسبرجر فى مجلة الفكر المعاصر القاهرية فى أعداد : مارس ١٩٦٥ و سبتمبر ١٩٦٥ ، مايو ١٩٦٦ ، فبراير ١٩٦٧ ، ونوفمبر ١٩٦٧ .

● ــ فرانتس كافكا : القضيةترجمة دكتور مصطفى ماهر ، القاهرة ١٩٦٨ دار الكاتب العربى .

● ــ فرانتس كافكا : القصر ، ترجمة دكتور مصطفى ماهر ، القاهرة ١٩٧١ ، دار الكاتب العربى .

● ــ جيزيله السنر ، الأقزام العمالقة ، ترجمة دكتور مصطفى ماهر ، دار الكاتب العربي ، القاهرة (روايات عالمية رقم ٤٩٤) .

أما المراجع الأجنبية فنختار منها العناوين التالية :

Eberhard Lämmert: **Bauformen des Erzählens,** Stuttgart 1955, 1967;

Franz K. Stanzel: **Typische Formen des Romans,** Göttingen 1964, 1967;

Wolfgang Kayser: **Entstehung und Krise des modernen Romans,** Stuttgart 1961.

Wilhelm Emrich: **Die Erzählkunst des 20. Jahrhunderts und ihr geschichtlicher Sinn.** In: Deutsche Literatur in unserer Zeit. Hrsg. von Wolfgang Kayser, Göttingen 1959, S. 58 ff;

Fritz Martini: **Wandlungen und Formen des gegenwärtigen Romans.** In: Deutschunterricht (Stuttgart), 1951, Heft 3;

Rolf Geissler (Hrsg.) **Möglichkeiten des modernen deutschen Romans,** Frankfurt/Main (Diesterweg) o.J. (1962);

Helmut Arntzen: **Der moderne deutsche Roman.** Voraussetzungen - Strukturen - Gehalte, Heidelberg (Rothe) 1962.

Bertha Berger, **De moderne deutsche Bildungsroman,** (1942);

K.A. Kutzbach, **Autorenlexikon der Gegenwart** (1950);

F. Lennartz, **Die Dichter unserer Zeit** (1952);
H. Fischer u. O. Mann, **Deutsche Literatur im zwanzigsten Jh.** (1954);
K.A. Horst, **Die deutsche Literatur der Gegenwart** (1957):
H.E. Holthusen **Der unbehauste Mensch. Motive und Probleme der modernen Literature** (1951);
W. Kohlschmidt, **Die entzweite Welt**, 1953);
I. Meidinger-Geise, **Welterlebnis in deutscher Gegenwartsdichtung** 1956);
Albert Soergel u. Curt Hohoff, **Dichtung und Dichter der Zeit,** zwei Bände, 1961;
D. Wober, **Deutsche Literature seit** 1945, (Kröner);
Thomas Koebner, **Tendenzen der dt. Literatur seit** 1945, (Kröner);
Werner Welzig, **Der dt. Roman in** 20. **Jh.,** (Kröner),
Karl Migner, **Theorie des modernen Romans,** (Kröner);
Brian Keith-Smith, **Essays on Contemporary German Literature,** London 1966;

وفيما يلي ثبت بالروايات التي عالجناها او اشرنا اليها :

Thomas Mann, Die Buddenbrooks, Der Tod in Venedig, Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull, Der Zauberberg, Joseph und seine Brüder, Lotte in Weimar, Dr. Faustus, Der Erwählte.

Heinrich Mann; Im Schlaraffenland, Prof. Unrat, Der Untertan, Die Armen, Die Jugend des Königs Henri IV. Empfang bei der Welt,

Alfred Döblin, Die drei Sprünge des Wang-Lun, Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine, Berge, Meere und Giganten, Berlin Alexander-Platz, November 1918, (Roman, Tetralogie), Die Süd-Amerika-Trilogie, Hamlet oder die lange Nacht.

Franz Kafka, Der Prozess, Das Schloss, Amerika.

Hermann Hesse, Unter dem Rad, Peter Camenzind, Gertrud, Siddharta, Der Steppenwolf, Narziss und Goldmund, Das Glasperlenspiel.

Werner Bergengruen, Der Grosstyprann und das Gericht, Am Himmel wie auf Erden.

Gertrud von Le Fort, Die letzte am Schafott, Dass Gericht des Meeres, Das Schweisstuch der Veronika: Der römische Brunnen - Der Kranz der Engel.

Robert Musil, Die Verwirrungen des Zöglings Törless, Der Mann ohne Eigenschaften.

Erich Maria Remarque, Im Westen nichts Neues, Der Weg zurück, Arc de Triomphe, Der Funke Leben.

Gerd Gaiser, Die sterbende Jagd, Eine Stimme hebt an. Schlussball.

Günter Grass, Die Blechtrommel, Hundejahre, Kaz und Maus, örtlich betäubt.

Gisela Elsner, Die Riesenzwerge, Der Nachkomme, Berührungsverbot.

Siegfried Lenz, Deutschstunde.

Heinrich Böll, Ansichten eines Clowns, Haus ohne Hüter, Das Brot der frühen Jahre.

Max Frisch, Stiller, Homo Faber, Mein Name sei Gantenbein,

Friedrich Dürrenmatt, Der Richter und sein Henker, Griechesucht Griechin.

Erich Kästner, Emil und die Detektive, Das fliegende Klassenzimmer, Drei Männer im Schnee.

Peter Handke, Der Hausierer, Der lange Brief zum kurzen Abschied.

Martin Walser, Das Einhorn.

العالم العربي ومشاكل الفنّ الحديث

حسن ظاظا *

مرت بخاطرى ، وأنا أهم بكتابة هذا المقال ، قصيدة للشاعر الفرنسى الطليعى « چاك بريفير » عنوانها « نزهة بيكاسو » (١) ، حاول فيها ، باسلوبه العجيب ، أن يرسب فى قلوب قرائه طرفاً من المتطلبات الصعبة ــ وأكاد أقول المستحيلة ــ التى يريدها الفكر المعاصر من الفنان ، وقد استلهم فى قصيدته هذه شخصية صديقه « بابلو بيكاسو » ، شيخ الفنانين التشكيليين المعاصرين على الاطلاق . فبيكاسو فى هذه القصيدة يتمشى فى دنيا الله والناس ، ويعثر فى نزهته هذه على رسام يريد باصرار أن يكون «واقعياً» ، ومع ذلك يتخاذل ، ويبوء بالفشل الذريع ، أمام موضوع يبدو غاية فى البساطة . وهل هناك أبسط من رسم لوحة

---

* دكتور حسن ظاظا استاذ فقه اللغة واللغات السامية بكلية الآداب جامعة الاسكندرية ويشرف على الدراسات العليا فى كليتي الفنون الجميلة بالقاهرة والاسكندرية بالاضافة الى حصوله على دكتوراه الدولة من باريس فى اللغات السامية والفكر اليهودى . حصل على دبلوم الدولة العالي من مدرسة اللوفر فى تاريخ الفنون التشكيلية ونقدها . له مؤلفات كثيرة فى فقه اللغة وتاريخ الفن والدراسات اليهودية .

(١) Jacques Prévert; Paroles; Gallimard - Paris, 1949, P. 232 S.

« طبيعة صامتة » ، مكونة من تفاحة موضوعة فى صحن .. لا أكثر ؟ وأعتقد أنه من الخير ــ بدلاً من أن ألف وأدور حول هذه القصيدة ــ ان أحاول تطويعها للقارىء العربى برمتها ، علها تخلق جواً مناسباً لنزهة لنا معاً فى مسالك الفن الجميل ، نرتاد خلالها حناياه وزواياه ، ونبحث عن مكان عالمنا العربى المعاصر فى تلك الحنايا والزوايا . يقول چاك بريڤير :

« فى صحن مدوَّر تماما ..
من القيشانى الأصيل ...
تقبع ــ مرتاحة ــ
تفاحة .

وأمامها ، وجهاً لوجه ،
رسام الواقع ...
يحاول عبثاً أن يرسمها ...
أن يرسمها طِبْقَ الأصل ، لكن هيهات !
هى لا ترضى .. لا تستسلم !
اذ أنّ التفاحة ...
لها هى أيضاً كلمتها ، شخصيتها ...
ولديها أكثر من حيلة ، فى جعبتها !
التفاحة .

هاهى تلك تدور .. تدور ..
فى الصحن القيشانى الأصلى
.. وتدور بسخرية وبرود
.. وببطء جداً .. وبلا حركة !

وكمثل أمير ..
يتنكر فى زى فقير ..
هرباً من عدسات التصوير ..
تتنكر تلك التفاحة ..
فى هيئة فاكهة حلوة ..
تتنكر !

عندئذ يبدأ رسام الواقع ..
يتبين بوضوح صارخ ..
ان جميع الأوضاع ..
التى تأخذها التفاحة ..
هى أبداً ، دَوماً ، ضدّه ! ..

وكأى فقير مفلوك ..
أو مسكينٍ صعلوك ،
وقع فجأة ، تحت رحمة جمعية ..
خيرية .. انسانية .. هَيِلْتَمانية ..
للانسان .. والاحسان .. والهيِلْتَمان ،
كذلك رسام الواقع :
فى طرفة عين وقع فريسة ..
لما لا يحصى من أفكار تتداعى ! ..

فالتفاحة ــ وهى تدور ــ توحى بالشجرة ..
والشجرة ، بالشجرة المحرمة ،
وبالجنة .. وبحواء .. وبآدم أيضاً ..
وبلاد التفاح ، المعروفة والاسطورية :
كندا .. ايطاليا .. اسبانيا ..
نورماندیا وبريطانيا ..
والثعبان .. أو الشيطان ..
وبداية العصيان ..
ومولد الفنون والفنان ..

وسويسرا .. بلد الرامى « وليم تل » (٢)

وكذلك « اسحق نبوتن » (٣)

الفائز بالجائزة مرارا ..

فى معرض اللفّ والدوران ..

لكافة الأفلاك والأكوان ! ..

وزاغت عينا الرسام ، ودارت رأسه ،

حتى ما عاد يرى موضوعه ..

واستسلم للنوم ! ..

واذا « بيكاسو » ،

كان يمر هناك ..

كما يمر بكل مكان .. يومياً ..

كأنما هو فى بيته ..

لمح التفاحة .. والصحن .. والرسام النائم .

قال بيكاسو: من قال له أن يرسم تفاحة؟ ..

ثم اذا هو يأخذها .. يأكلها ،

وتقول له التفاحة : شكراً !

ويحطم بيكاسو الصحن ..

ويسير سعيداً .. مبتسماً .

قَلِعَ الرسام من الأحلام ..

كما يُقتلَعُ الضرس المنخور ..

فى وحدته ، مع لوحتِه التى لم تُنجَز ..

أبصر بين حطام الصحن المكسور ..

بقايا الواقع .. فى كامل رهبتها :

بذور التفاحة ! ..

الصورة رقم٢

والآن ، وقد أطلعنا على هذه القصيدة الغربية المعاصرة ، لا بد من أن نضع على بساط البحث عدداً من المسائل التى نثيرها فى خواطرنا: ما هو « الواقع » الذى اراد الرسام ان يصوره ؟ هل هو مفهوم ومتفق عليه بين هذا الرسام والشاعر ؟ وبما أننا لا نريد أن نؤثر على حكم القارىء باجابة مسبقة ، سواء أكانت « نعم » أم « لا » ، فلننظر فى الأمر قليلا :

الرسام امامه تفاحة على طبق ، وهو يريد ان يرسمها كما هى . أى أن « الواقع » فى حسبانه هو الى حد كبير اداء « فوتوغرافى » للمرئيات ، بحيث تكون فى الفن كما هى فى العين ، وتبدو على اللوحة مثلها فى الطبيعة . لكن ، أية طبيعة ؟ لنفرض مثلاً أن أمامى شخصاً من الناس ، واننى التقطت له صورة شمسية بآلة التصوير ، بالأبيض والأسود ، واخرى بالألوان ، وثالثة بالأشعة بحيث تظهر فيها أحشاؤه وحذافيره ، فأى هذه الصور الثلاث هو « **الواقع** » بالنسبة لهذا الشخص؟ ايها أوضح فى التعبير عن « **طبيعة** » هذا الانسان ؟ مع العلم بأن كل هذه الصور الثلاث داخلة جوهرياً وعضوياً فى باب الأداء الفوتوغرافى الآلى .

الصورة رقم١

فاذا انتقلنا الى الفن زاد السؤال صعوبة ، اذ أن آلة التصوير الفوتوغرافى يحل محلها الانسان ، الفنّان ، بكل احساسه المرهف ، وبكافة آرائه ومعتقداته ، وبجميع معارفه المكتسبة والموروثة ، الظاهرة فى العقل الواعى ، أو الكامنة فيما وراء الوعى ، وبسائر المعطيات والمقدرات التى تدخل فى تكوينه الجسمانى والروحانى ، وتسبغ عليه شخصيته التى يُعرف بها بين بنى الانسان . هذا الانسان الفنّان ، لا بد اذن أن يختلف موقفه من الموضوع عن موقف الآلة ، سيوجد لا محالة اتصال ،

(٢) قصة هذا الرامي الماهر مشهورة ، هي أنه أصاب بسهمه تفاحة موضوعة على رأس ابنه الصغير ، دون أن يؤذيه .

(٣) عالم الطبيعة البريطاني الذى اكتشف نظرية الجاذبية عندما رأى تفاحة تسقط عن شجرتها الى الأرض .

وسيتم أخذ وعطاء ، وسيتبلور **«موقف»** زاخر بالحياة بين الفنان والموضوع ، هو الـذي يجعل اللوحة الفنية الناجحة عملاً يستعصي على الآلة الفوتوغرافية ، لأنه نتيجة **« تفاعل »** داخلي حيّ ، عمل فيه ما لا يحصى من التيارات والاعتبارات . وهكذا نعود فنجد « رسام الواقع » ـ في رأى الشاعر ـ مخدوعاً في فهمه لمدلول كلمة « الواقع » . هل الواقع أن أرسم ما أرى ؟ أو ما أعلم ؟ أو كليهما معاً ؟ أو لا هذا ولا ذاك ؟

يدل الواقع ، في عقلية البدائيين والأطفال ، على ما يعلمه الانسان ، لا على ما تبصره عيناه . وهكذا نجدهم اذا رسموا نهراً أو بحراً صوروا ما ينساح بين اللجج والأمواج ، وما يسبح في جوف الماء ، وما يسكن تحته من أسماك وأصداف . بل كثيراً ما رسم الأوائل والبدائيون تحت هذا الماء ما يعتقدون أنه كامن فيه ، وما يتخيلون انه يعيش في اغواره ، من وحش أو تنّين أو كائن اسطوريّ خرافي ، لا لأنهم « رأوه » رأي العين ، بل لأنهم « يؤمنون » بوجوده . وهكذا أيضاً رسموا ونحتوا الصور والتماثيل للآلهة والمردة والشياطين والملائكة ، وراء رقعة السماء ، أو تحت أديم الأرض (٤) . ونحن نعلم بالتجربة كذلك أن الأطفال يسيرون على هذه السنّة حتى في أرقى المجتمعات وأكملها تطوراً . فاذا ما جئت بأحدهم أمام باب مغلق يعلم أنه باب مربض للسيارات (جراج) وطلبت منه أن يرسمه ، رسمه ورسم السيارة الواقفة من ورائه وان كان لا يراها ، لأنه « يعرف » أنها رابضة هناك . واذا رسم بقرة يعلم أنها حُبْلَى ، حرص على ابراز العجل الصغير الذي في بطنها .

واذا كان ذلك كذلك ، فان الواقعية في الفن ـ بمعنى أداء المبصرات كما تراها العين ـ ليست الا مجرد اصطلاح متفق عليه بين عدد من منتجي الفن وناقديه ومتذوقيه ، ليس منهم بالتأكيد لا بيكاسو ولا چاك بريڤير .

فهذا الأخير يرى وراء التفاحة عالماً هائلاً ، زاخراً بالمعاني والخواطر ، هو الذي يجعلها تأبى أن تكون مجرد « طبيعة صامتة » تُرسم كما هي . التفاحة تريد أن تقول كلمتها ، أن تحكي حكايتها ، أن تربط وجودها بوجود السماء والأرض ، بوجود الطاعة والمعصية ، بوجود الانسان والشيطان ، بوجود الاسطورة ، وانبثاق العلم الحديث ، أما واقعها المباشر ، واقعها النباتي ، واقعها كفاكهة من الفواكه ، فانه لا يرشحها لتخلد في لوحة فنية ، بل لتؤكل وتلفظ بذورها .. لا غير . وقد عالج كل تلك الأفكار شاعرنا چاك بريڤير ، في عمل فنّي من نوع آخر غير الفن التشكيلي . عالجها في قصيدة تجديدية ثورية . لا لمجرد أن الموضوع قد راق لديه ، وحسن في عينيه ، بل لأمر آخر ينقلنا الى سؤال آخر ، عن الصلات والوشائج التي يجب أن تنتظم الفنون جميعاً ، بحيث يأخذ بعضها بيد بعض ، ويظل بعضها على بعض ، وتستقبل جميعها نفس التيارات وتواجه نفس المقدّرات . هذا السؤال يلقيه ناقد الفنون البريطاني **« هربرت ريد »** (٥) ، كما يطرحه في كامل حدته العلامة الفرنسي **« اتيين سوريو »** (٦) ، الأول في كتابه المشهور **« معنى الفن »** ، والثاني في دراسة علمية مخصصة لهذه المسألة ، وهو كتابه الكبير **« الصلة ما بين الفنون »** . وقد جاء في فاتحة هذا الكتاب الأخير : « بين تمثال ولوحة ، بين اغنية شعرية واناء للأزهار ، بين كنيسة كاتدرائية ومعزوفة سمفونية ... الى

---

(٤) Leonhard Adam; **Primitive Art**; Pelican, London; 1954.

(٥) Herbert Read; **The Meaning of Art**; Penguin, London, 1954.

(٦) Etienn Souriau; **La Correspondance des Arts**; Flammarion, Paris, 1947, P. 6s.

أى مدىً يمكن أن تمضىوجوه الشبه ،وصلات القرابة ، والنواميس الشاملة ؟ » .

يجيب المؤلف نفسه عن سؤاله مشيراً الى ان النحاتين ، والرسامين ، والموسيقيين ، والشعراء ، وسائر الفنانين ، كلهم سدنة معبد واحد ، وكلهم يؤم البشر نحو قبلة واحـدة . ثم ينشد من شعر زعيم الرومانسية الفرنسية فى القرن التاسع عشر « **فيكتور هوجو** » كلمات كان قد بعث بها الى صديقه النحات « فرومن موريس » (٧) يقول له فيها :

نحـــــــن أَخَـــــوان ؛
فالزهـــرة بفنَّين يمكـن أن تخلق :
بفـــن الشـــاعر النَّحـــــات
وبفـــن النَّحـات الشـــــاعر

• • •

هناك اذن علاقات حميمة جداً بين الفنون بعضها وبعض ، اذا ما انفصمت عُراها تبدد الفن كله شَذَرَ مَذَرَ ، وسنرى الى أى حد حَظِىَ الفن فى الامة العربية بمثل هذه العلاقات ، وأين هو منها الآن ، عندما نصل الى موضـع الحديث عنه فى هذا المقال .

ولا نريد أن نترك قصيدة جاك بريفير قبل وقفة عند سؤال آخر أثاره على لسان بيكاسو ، اذ يقول ساخراً من رسام الواقع : من قال له أن يرسم تفاحة ؟ هذا السؤال ، على ما يبدو من بساطته وبراءته ، ينطوى على مشكلة خطيرة تُمزق المشتغلين بالفن شيعاً وأحزاباً : كيف يختار الفنان موضوعه ؟ أهو يأخذه كما اتفق . أم يختاره دون غيره ، ولهدف معين ؟ أم يختاره له غيره ؟ وهكذا نجد أنفسنا فجأة أمام قضية « **الفن للفن** » . هل من حق الفنان أن يضيع وقته وجهده وموهبته ، وأن يستنزف حب الناس واعجابهم ، وأموالهم أيضاً ، بموضوعات لا هدف لها الا أن تنم عن مهارته وموهبته ؟ أليس الفنان رائداً فى قومه ؟ أليست قضايا المصير ، والصراع من أجل البقاء ، التى تواكب تاريخ امته ، أولى بأن توحى اليه ؟ وأخيراً أليست قضايا الانسانية ، وازماتها فى الخير والشر ، ومشاكلها فى العدالة والظلم ، فى الحرية والاستبداد ، فى الموت والحياة . أحرى بريشة الرسام . وقلم الكاتب . وازميل النحات . وانفاس الممثل ، والحان الموسيقار ؟

واذن ، فسواء أعجَبَتْ قصيدة جـاك بريفير القارىء أم لم تعجبه ، تظل لها فضيلة هذا « التنشيط » الوجدانى ، و « الاثارة » الفكرية حول مشكلة معينة ، تناولها الشاعر لهدف معين غير مجرد المسامرة ، والتفاصح ، واحداث الانبساط ، الذى يجلجل معــه التصفيق الحاد ، تقطعه صرخات أشد حدة : أى والله يا سيدى . . أعِدْ . . أعِدْ ! . . كل هذا ليس فى البرنامج ، لأن الفن عنده ، وعند بيكاسو وأضرابهما ، له رسالة غير التسلية وله هدف غير استجداء التصفيق أو الفـوز بالجوائز الاولى فى المسابقات . هكذا يقولون عن الفن الحديث . أما كاتب هذا المقال فلم يَئِنِ الأوان بعد ليشرح رأيه فى كل ذلك ، فنحن ما زلنا نهيىء الجو ، وأظنه الآن قد تهيأ . ولكن هناك سؤال يجب أن نُلِمَّ به الآن :

لماذا نهتم بمشاكل الفن فى عالمنا العربى ؟

تدعونا الى ذلك دواع لا تكاد تحصى ، أولها قِدَمُ الفن فى بلادنا ، فهى تأتى — تاريخياً — فى طليعة الأوطان التى تفتقت فيها طـاقات الانسان عن تعبير وجدانى جَمالى يُمجـد الخليقة وخالقها باللفظ واللحن والصـورة جميعاً . فالشومريون والأكاديون فى العراق ،

---

(٧) فرانسوا — دزيريه فرومن موريس François Désiré Froment-Meurice

ولد فى باريس سنة ١٨٠٢ ومات بها سنة ١٨٥٥ ، برع فى النحت ثم تخصص فى صياغة المعادن الثمينة وتشكيلها وذاعت شهرته كمصمم مبتكر فى الذهب والفضة والجواهر .

والساميون الاول فى شبه الجزيرة العربية ، والكنعانيون والآراميون فى البلاد الشآمية ، والفراعنة فى وادى النيل ، والبونيون والقرطاجنيون وعشائر البربر القدامى فى شمال افريقية ، واقيال مَعين وسبأ وحِميَر فى اليمن ، كل اولئك كانوا يحتلون الصفّ الأول بين بناة الحضارات الانسانية القديمة ، ومنهم كان منطلق الفن : العمارة والنحت والرسم والزخرفة ، ومنهم تدفق عالم مسحور بالشعر والأساطير والغناء والموسيقى والأداء المسرحى، وفيهم نَبَتَ ايمان الفطرة الاولى بالخالق وبالطبيعة، وتبلور فى صلوات وابتهالات ومزامير وتعاويذ . هنا فى عالمنا العربى ظهر اول انسان خط بالقلم ، بالهيروغلوفية فى مصر ،وبالمقطعية المسمارية فى سواد الدجلة والفرات ، ثم بالحرف الأبجدى فى الاقطار الشآمية . وهكذا كانت ديارنا هذه منذ فجر التاريخ ، بل قبل أن يبدأ التاريخ ، وطن الفنان الأول ، والأديب الأول ، والمتصوف الأول ، والمعلم الأول . وقضية الاهتمام بمشاكل الفن والحالة هذه، قضية تراث لا تتحمل الاستخفاف بها ، فمن هذا التراث تأتى كل ملامح شخصيتنا الممتازة، وكل امكانات اللحاق بركب الحضارة الحديثة، ولو اننا تمادينا فى الاستهتار بهذا التراث لأضعنا كل حرارته المحركة التى يستحيل تعويضها بشىء آخر .

ثم انه اتى على الفن فى هذه المنطقة حين من الدهر تعرض فيه لظروف غير مواتية ، بددت شمله ، او اوقفت نشاطه ، أو انحرفت به نحو وجهة تُبعده عن الحياة والازدهار . فقد بدأ ذلك فى قديم الزمان بغزو عسكرى اوربى على يد اليونان فى غضون القرن الرابع قبل الميلاد ، عندما هاجم الاسكندر اكبر منطقة الشرق الأوسط واحتلها. وانفرست مع اعلامه ورماحه قوانين الفن اليونانى . وتأثر الفكر الشرقى بالعقل اليونانى كذلك ، على نحو وضع نهاية فجائية وعنيفة لمعظم التقاليد الشرقية الموروثة فى الفن والفكر والحضارة حيث سيطر الاغريق. أما العراق فقد رزح زمناً طويلاً تحت الاحتلال الفارسى القديم ، ثم جاء الرومان فورثوا اليونان فى مستعمراتهم ، واخذت البلاد القليلة التى لم تصل اليها كتائب القياصرة، فى الضمور والارتباك فى عوامل الفقر والفوضى والتخلف ، بحيث لم تكن أسعد حالاً من تلك التى احتلها الرومان أو الفرس .

ثم كان منطلق الحضارة الشرقية العربية من جديد مع الفتح الاسلامى . فانّ الكتائب العربية التى انبرت تنشر الاسلام فى هذه المنطقة من ايران الى أقصى المغرب فى افريقية ، لم تفرض شيئاً غريباً على تلك الامم التى كانت مهيضة ممزقة ، ولكنها ـ على الأقل ـ ردت للتراث الشرقى اعتباره،ولم تبقِ من مخلفات المستعمر الفارسى أو الرومى الا ما قبلته باختيارها ، وأقرته بمحض ارادتها ، مما لا يعوق مسيرة التراث ولا يشوه طابع الامة .

هكذا ولد الفن الاسلامى ، ولكنه لم يكن عودة الى قديم تلك الامم العربية فى وثنيتها الاولى . فالاسلام أيضاً له طابعه ، وله آدابه ومقتضياته ، ثم انه كان نظاماً اجتماعياً كاملاً، مما ترتب عليه أن يصطبغ الفن ـ هو أيضاً ـ بصبغته . الاسلام تنكر للوثنية بكل صورها ، وجعل من الكفر عبادة الصور والتماثيل المنحوتة، وجعل اشد من ذلك كفراً عبادة المخلوقات من دون الخالق. فانتهى معه تأليه الحجر والشجر والكواكب والحيوانات والناس . واحتاط المسلمون الاوّل من التورط فى مثل ذلك ، فتجنبوا زخرفة المساجد بأية صورة أو تمثال، حتى لو لم يكن المقصود بهما التقديس والتعبد. ولم يكن موقفهم هذا تنطعاً ولا اسرافاً فى تحميل النصوص والأحكام ما لا تحتمل ، ولكنهم كانوا حديثى عهد بعام الفتح ، عندما دخل الرسول وجيشه مكة فحطموا فى الكعبة اكثر من ثلاثمائة تمثال لآلهة ، كانت قبائل العرب تعبدها من دون الله . وهم عندما فتحوا ديار مصر والشام وجدوها أيضاً غاصة بمنحوتات الامم التى كانت قبلهم ، وكذلك كان الأمر فى ايران وبقية الأقطار الآسيوية والافريقية ، وحتى الاوربية

(الأندلس وصقلية ومالطة) ، فخافوا ان هم تهاونوا فى مثل ذلك أن يُفضى الأمر الى ردة شاملة عن الاسلام . وقد عرفوا هذه الردة فى الجزيرة العربية نفسها بعد موت الرسول وفى خلافة أبى بكر ، كما عرفوا لوناً منها عندما وجد عمر بن الخطاب الناس قد بدأوا يقدسون شجرة من فصيلة السَمُر ، كان الصحابة قد بايعوا الرسول تحتها على الموت فى سبيل الله يوم الحديبية ، فورد ذكر البيعة والشجرة فى سورة الفتح ، فى قوله تعالى : « ان الذين يُبايعونك انما يبايعون الله ، يد الله فوق أيديهم ، فمن نكث فانما ينكث على نفسه ، ومن أوفى بما عاهد عليه الله فسيؤتيه أجراً عظيماً » ، وقوله تعالى فى نفس السورة : « لقد رضىَ الله عن المؤمنين اذ يبايعونك تحت الشجرة ، فعلم ما فى قلوبهم ، فأنزل السكينة عليهم ، وأثابهم فتحاً قريباً » . اتخذ المسلمون مسجداً حول هذه الشجرة ، وسموها « شجرة الرضوان » ، ولاحظ عمر فى خلافته انهم بدأوا يتبركون بها ويحيطونها باحترام خاص ، فأمر بقطعها خوفاً من أن يكون بقاؤها سبب فتنة وانزلاق الى نوع ما من الوثنية .

ومن ذلك فقد حدثت فى مسيرة الفن فى ظل الاسلام اجتهادات خففت من حظر التصوير على الاطلاق ، فمثلاً فى ايران كان فن السَّجاد والبُسُط فناً شعبياً قديماً ، وموردًا للرزق والعمل لكثير من الصناع . وكان هذا السجاد — وما يزال — يَستخدِم فى زخارفه الصور الملونة لمناظر الصيد والنزهة فى البساتين والمروج ، وفى ذلك بطبيعة الحال الكثير من صور الناس والنبات والحيوان . ولم تشأ سماحة الدين الجديد أن تُعفّى على كل هذا التراث ، وأن تحرِم أصحابَ هذه الحرفة من المضى فيها فى سبيل العيش ، أو أن تُجبرهم على تغيير كامل شامل لاصول هذه الصناعة وافتعال زخارف جديدة يتكلفونها تكلفاً ، فأباحوا الصور على السجاد معللين ذلك بأن شُبهة الوثنية غير واردة ما دام الانسان يدوس هذه الصور تحت قدميه ويطؤها بنعليه . وانطلاقاً من هذه الفتوى ، أباح كثير من المسلمين تصوير الأشخاص غير كاملين ، أى الرأس ، أو الوجه ، أو النصف الأعلى من الجسم فقط ، بحيث لا يكون الجزء المرسوم فى الصورة قابلاً لأن تنبعث فيه الحياة . ومع رسوخ عقيدة التوحيد لم يعد المشرعون والفقهاء يؤاخذون المصورين لموضوعات معروفة لا تمت الى الوثنية بصلة ، فظهرت فى المخطوطات الاسلامية المنمنمات ، التى عرفها الغرب فى العصور الوسطى باسم ((**فن المنياتور**)) (٨) ، ووصلتنا نسخ مصورة كثيرة من مقامات الحريرى ، ورباعيات الخيام ، وكلستان الشيخ سعدى الشيرازى ، والف ليلة وليلة .. الخ .

كذلك انطلق فن التصوير انطلاقة باهرة تحت انامل الخزاف المسلم ، واخذت الآنية الاسلامية تحمل الزخارف التى تصور الانسان والحيوان والنبات ، منذ العصر الطولونى والاخشيدى . بل ان الآنية نفسها — خصوصاً فى ايران — كانت تُصنع فى كثير من الأحيان على شكل الناس أو الحيوانات ، سواء أكانت من الخزف المطلى أم من الفخار الساذج أم من المعادن . وكانت اباحة ذلك مبنية أيضاً على انتفاء شبهة التقديس والتأليه لتمثال يُستخدم لحمل الماء او الزيت أو يستعمل فى المطبخ (٩) .

ومع ذلك فان القيود التى أحاطت بالتصوير فى الاسلام قد فتقت ذهن الفنان المسلم عن

---

(٨) Gaston Migeon; **Manuel d'Art Musulman;** Auguste Picard, Paris 1927, Tom I p. 101-223 and Tome II p. 279—401.

(٩) **المرجع السابق ، المجلد الثانى ، ص ١٥٨ — ٢٧٨ ، وكذلك :**
Georges Marçais; **L'Art de l'Islam;** Larousse-Paris; 1946 George Savage; **Pottery Through the Ages;** Pelican — London 1959, pp. 40—106.

أساليب اخرى للابداع الجمالى لم تكن معروفة من قبل ، أو كانت قد ظهرت فى حقب سحيقة فى الشرق القديم ثم عفّى عليها النسيان . وكان أهم ذلك استعمال الخط وسيلة من وسائل الابداع الفنى . ونحن نعلم أن العربى لم يكن يقدس بعد الله من شيء الا كتاب الله ولغتـه العربية . فليس عجيباً اذن أن يجد الفنـان المسلم زاداً جمالياً تشكيلياً فى آيات القرآن ، وفى حروف هذه اللغة ، يعـوض به بعض ما اعوزه من حرية التصوير فى الدين الجديد . وهكذا بدت الألفاظ بصورتها البصرية لناظر هذا الفنان،عجينة طيّعة يُوشّي بها ما يشاء، مغطياً المسطحات كما يحلو له بهذا التنميق الخطى . وأصبح الخط العربى بهذا جزءاً لا يتجزأ من الزخرفة المعمارية ، به تنسـاب الآيات البينات من القرآن الكـريم حـول المحاريب والقباب وعلى الأفاريز الداخليـة والخارجية للمساجد والقصـور والمدارس والبيمارستانات وغيرها . وتجرى حـروفه متسقة منغمة كأنما هى ترتيل بالعين لمقاطـع الكتاب المبين .

الصـورة رقـم ٣

ولم تكن الزخرفة الخطية شائعة من قبل الا قليلاً جداً عند الفراعنة فيما كانوا ينقشونه بالهيروغلوفية على المعابد والتماثيل ، وليس ثمة مقارنـة ممكنـة بين الاسلوبين طالما أن الهيروغلوفية كانت أساسا، مبنيةً على الصور، بينما الكتابة العربية قائمة على الحرف الذى يرمز رمزاً اطلاقياً تجريدياً الى صوت .

واتسع استعمال الخط فى الأداء التشكيلى خارج فن المعمار ، فمشت به ريشة المزخرفين على الخزف ، وحفره ازميل النجـارين فى الخشب، وطرزته الابر بأسلاك الذهب والفضة وخيوط الحرير على الرايات والعصـائب والملابس والخيام ، وصممته أصابع صـناع السجاد اطاراً للبسط والسجاجيد ، أو توزيعاً هندسياً فى داخل الزخرفة المركزية ذاتهـا . وبالطبع لم يقتصر التفنن فى ذلك على آى الذكر الحكيم ، بل تعداه الى الحـديث الشريف ، والأمثال السائرة ، والحكم البليغة ، والشعر المحكم الرقيق . وبلغ من سلطان الزخـرفة الخطية العربية أنها فرضت نفسها على كثير من مزخرفى الخزف والسجاد الاوربيين ممن تتلمذ على هذه الحضارة العربية ، فظهـرت من تحت أيديهم زركشات فيها ملامح الخط الكوفى النسخى ، دون أن تقول شيئاً ، أو تمكن قراءتها .

الصـورة رقـم ٤

كذلك كانت هناك تعاليم اسلامية اخرى تحدُّ من حرية اختيار الفنان للمـادة التى يستعملها ، فقد حرّم هذا الدين على المؤمنين الأكل فى أطباق من الذهب أو الفضة ، وقايةً لهم من الجرى وراء الترف والبذخ والتباهى بالمال ، وهى امور لا تتفق مع رسالته الاولى من اشاعة العدل والمساواة بين الناس غنيهم وفقيرهم ، واعداد امة لها من الجلد والتماسك والخشونة ما يلزم لنشر حضارة أساسها تطهير الضمير البشرى من كل ما يحمل اليه الصدأ والكثافة والبلادة .

ولكن رقعـة الدولة الاسلامية كانت قد اتسعت على مدى حكم الخلفاء الراشدين وبنى امية ، وكانت الحضارة التى صاحبت ازدهار هذه الدولة من القوة والرصانة بحيث فرضت نفسها على من لم يقبل الاسلام من امم الأرض، كما أن اوروبا المسيحية ، فى مواجهة هـذا الانبثاق الباهر المعجز فى العالم العربى ،راحت على عهد العباسيين توثق الصلات الدبلوماسية بخلافة المسلمين ، وكانت محتاجة لذلك ،على الأقل ، لتأمين الحج المسيحى الى القـدس الشريف وما جاوره من البقـاع المسيحية المقدسة . فكثر تبادل الوفود والسـفراء بين خلفاء المسلمين وامرائهم وملوك اوروبا وباباواتها . وكانت الوفود الاسلامية اذا ذهبت فى مهمة من تلك المهام الى اوربا شهدت الترف المفرط على موائد الحكام هناك يتجلى فى آنية الذهب والفضة التي تغص بها موائدهم . ولم يكـن من اللائق والحالة هذه ، عندما تصل وفود الاوربيين الى حواضر الشرق الاسلامي ، أن

يُقدم لها الطعام على موائد الخلفاء والامراء فى صحون من الخزف والفخار الخسيس . ومع ذلك فانه لم يكن من اللائق أيضاً أن تشهد تلك الوفود فى قلب حواضر الاسلام مخالفات صارخة لأوامر الاسلام . وهنا انطلقت عبقرية الفنان العربي فاخترع طلاء آنية الفخار بالذهب والفضة ، جزئياً أو كلياً ؛ بحيث تبدو بنفس الفخامة والابهة الذى تبدو به أطباق المعدن النفيس ، دون أن تُخدش تعاليم الاسلام . ولأول مرة فى تاريخ حضارات البشر يظهر التذهيب والتفضيض على الخزف والزجاج والقيشاني ، فى ظل الحضارة العربية ، وينتقل منها الى الخزافين فى العالم كله شرقاً وغرباً .

فهذا الفن العربي الاسلامي كما نرى لم يدخر وسعاً فى فتح ميادين جديدة يمارس فيها احساسه بالجمال . ولم يكن فى اثناء هذه المسيرة يجرى وحيداً فى ميدانه ، بل كان هناك تكامل عضوى وجوهرى بين الفن وبين الفكر والأدب والعقيدة والنظام الاجتماعى، هو الذى كفل لهذا الفن الخلود من ناحية ، والظهور بمظهر الشيء الحتمي الطبيعي فى هذا النمط من الحياة ، لا يستغربه أحد ولا يستهجنه أحد . وأوضح مثل لذلك هو ارتباط الزخرفة الهندسية العربية المعروفة باسم « الأرابسك » عند الاوربيين ، بمعطيات نابعة من صميم الدين والعقيدة . فأساس هذه الزخرفة العربية دائرة هندسية تحتلها نجمة ثمانية مكونة من مربعين متقاطعين . وفى داخل هذه الدائرة بنجمتها الثمانية توزع التقاسيم الهندسية من مثلثات ومعينات ودوائر توزيعاً رياضياً محكماً . فنحن اذن أمام نوع من الفن التجريدى ، ولكنه يختلف عن الفن الذى يحمل هذا الاسم فى عصرنا هذا فى أمر أساسي ، وهو أن الفن التجريدى المعاصر ،حتى عندما يلتزم الأشكال الهندسية، لا يوزعها توزيعاً رياضياً متماثل الأجزاء ، فمن أين جاء هذا الالتزام عند المزخرف العربي القديم ؟

ان الدائرة الزخرفية العربية عالم كامل مشحون بالرموز الصوفية . فالدائرة نفسها تمثل دائرة الفلك ، ومسار الكواكب ، ودوران الليل والنهار ، ومرور الشهور والسنين ، والنجمة الثمانية فى وسطها تستمد الرمز من أبواب الجنة الثمانية ، وحملة عرش الله الثمانية ، فى قوله تعالم فى سورة الحاقة « ويحمل عرش ربك فوقهم يومئذ ثمانية . »، ومركز كل ذلك ، ومبدؤه ومرده ، هو نقطة هندسية يتصورها العقل ولا تراها الحواس ، منها ينطلق ذكر الله فى حلقة الذكر الصوفية المعروفة التي يصطف فيها المشايخ والمريدون والدراويش مكونين دائرة ، وأفواهم تلهج بأسماء الله الحسنى : الله ، الله .. حيّ ، حيّ ، ونحوها . وكأن الدائرة الزخرفية العربيةصورة هندسية لهذا النوع من رياضات التصوف . والذى يؤكد هذا الارتباط هو أننا نلحظ توافقاً زمنياً بين انتشار الطرق الصوفية بين المسلمين وظهور الدائرة الزخرفية العربية فى الفن الاسلامي .

وجاءت من بعد على عالمنا العربى هزات عنيفة جمدت فيه الفكر والنظم فتجمد معها الفن . وقد بدأ ذلك بتفتيت الشعوبية للكيان العربى من الناحية الحضارية منذ العصر العباسي الأول، حتى اذا كان القرن الرابع أو الخامس الهجرى وجدنا الحضارات الشعوبية تطمس وحدة الفكر العربي ، وتُدخل الى الفن ذاته ألواناً من العجائب والغرائب ترغمه على الانزواء فى جمود حرفى تقليدى نضب منه معين الابتكار والتجديد ، ثم تتوالى الكوارث من بعد : التتار ، والمغول ، وقبل ذلك الحروب الصليبية ، وسيادة العناصر غير العربية على الاسلام من الفرس والترك والبربر وغيرهم ، ثم يُفضى ذلك الى الاستعمار الغربي الاوربى فى العصر الحديث ، ومن ورائه تتفجر الحركات الوطنية فى جميع أنحاء العالم العربي متعاصرة أو الواحدة تلو الاخرى ، وأخيراً نخرج من هذه الجولة الرهيبة محاولين اختصار الطريق، ومداواة التخلف ، والسير فى ركب الفكر

المعاصر ، وهنا تبرز مشكلة الفن فى كامل حدتها ، وهو السبب الآخر الذى من اجله نهتم بطرحها على بساط البحث . فالفنان هو انسان يعيش بوجدانه وحساسيته فى زمانه وبيئته ، مكتشفاً الآفاق البعيدة التي لا تراها عين الانسان العادى من قومه . هذا الفنان اذن رائد يشق الطريق الى الامام ، آخذا بيد قومه ــ وبيد الانسانية فى النهاية ــ نحو الذروة العليا للفكر ، حيث ملتقى الحق والخير والجمال . ولكن لكي نتفق منذ البداية على لغة للنقاش يبدو أنه من الضرورى أن نحدد مفهوم الجمال ، أو بالأحرى أن نستعرض مفاهيم الجمال لنتفق على واحد منها يكون محوراً للأخذ والرد حول الفن فى عالمنا العربي المعاصر (١٠) .

● ● ●

ظل الجمال أمراً يكاد يكون متروكاً للحكم الشخصي لكل فرد من بني الانسان على مدى أجيال طويلة من تاريخ البشر . ومع ذلك فقد كان من المتفق عليه بين الفلاسفة أن الجمال ينقسم الى قسمين كبيرين : **الجمال الكلي** وهو الذى يختص به الله سبحانه وتعالى ، **والجمال الجزئي** الذى وزع الخالق شذرات منه على المخلوقات ، كل بحسب نصيبه المقدر له . وهم فى هذا التقسيم قد ساروا فى درب أجروا فيه الحق والخير أيضاً على نفس الوتيرة . فالله هو الحق الكلي الشامل ، وكل حقيقة فى عالمه هي بدورها شذرة جزئية تشاكل على نحو ما بعض هذا الحق الأعلى ، وكذلك الخير . على هذا قامت نظرية أفلاطون فى المثل العليا ، أو على الأصح فى المثل الأعلى ، ومنها نهلت المدرسة الاغريقية السكندرية من بعده ، ثم جاء علماء المسلمين فبنوا على التراث الفكرى صرحاً من النظر الفلسفي ، والقيم الأخلاقية ، والسلوك الصوفى ، تتلمذ عليهم فيه كثير من القديسين وآباء الكنيسة ومفكرى المسيحية فى اوروبا فى العصور الوسطى .

أما دراسة الجمال فى حد ذاته ، وربطه بالمقاييس النقدية فى الأدب والفن ، فانه من عمل الفلاسفة المحدثين . فالفيلسوف الألمانى « **باومجارتن** » كان أول من أطلق اصطلاح « علم الجمال » على شعبة من البحث الفلسفى تختص بذلك ، وسماه « الاستيطيقا » (١١) . كان هذا سنة ١٧٥٠ . وما تزال الكلمة مستعملة الى اليوم ، رغم أنها لا تنطبق على هذا العلم تمام الانطباق ، فهي مشتقة من اللفظ اليوناني « استيطيس » ومعناه « الاحساس ، والتأثر » ، فهي باشتقاقها هذا تعطينا فكرة ــ خاطئة بالنسبة لمضمون هذا العلم ــ هي أن الحساسية والتأثر هما المعول الوحيد فى الحكم على الشيء الجميل . اذ الحقيقة ان كل جميل توجد فى جوهره وتكوينه ، وبصرف النظر عن التأثر به ، صفات تجعله جديراً بهذه الصفات . وعلى ذلك فالشيء الجميل يمكن أن يُدرس من وجهين :

الوجه الأول أن يدرس مستقلاً عنا ، أى فى ذاته هو ، أو فى المظاهر التي تحمل طابعه ، وتتجلى فيها صفاته .

الوجه الثاني أن يُدرس من حيث هو فى رأى البشر ، اى فى تأثيره على القوى التي تدركه فى الانسان ، وفى الوجدانات والأفكار والأحاسيس التي يولّدها فيه .

---

(١٠) راجع فى ذلك : Eric Newton : **The Meaning of Beauty**; Pelican, London 1962.

(١١) B. — Dupiney de Vorepierre; **Dictionnaire Français Illustré et Encyclopédie Universelle; Paris** 1867.

فى مادة esthétique **المجلد الاول ص ١١٥٦ ــ ١١٥٧** .

ويقول الفيلسوف الفرنسي « **فكتور كوزان** » (١٢) فى التفرقة بين الجمال والشعور بالجمال : لنسأل انفسنا أمام الجمال ، ما هو الجديد الذى يحدث فى شعورنا ؟ مما لا شك فيه أننا أمام بعض الموجودات ، وفى ظروف متعددة متباينة ، نصدر حكماً هو : ان هذا الشيء جميل ! وهذا الحكم قد يكون منطوقاً به بصراحة ، كما أنه يُعبَّر عنه احياناً بابداء الاعجاب بالصوت أو الاشارة أو الملامح ، أو يقوم هذا الحكم داخلياً وبصمت ، فى أعماق النفس ، لا تكاد تشعر بوجوده الا اذا دعا داع لذلك .

وتختلف صور الجمال بشكل يستحيل على الحصر ، ولكنّ هناك اجماعاً على وجود الجمال فى ذاته ، بدليل الألفاظ التي تدور حوله فى جميع لغات العالم قديمها وحديثها . ويكاد **فكتور كوزان** هنا يلمس ما قدمناه حول الجمال الكلي الأعلى ومظاهره الجزئية المنوعة فى الكون .

وفى القرن التاسع عشر ، مع بداية ظهور الفلسفات المادية ، والسلوكيات الحسية ، كان الجمال يُعد أمراً شخصياً فردياً ، وظاهرة اعتبارية تحكمية . والذين يذهبون هذا المذهب يخلطون فىالواقع بين ما هو « جميل » وما هو « لذيذ » . ونحن ، والحق يقال ، لا نتصور أن نسمى شيئاً غير لذيذ جميلاً ، خصوصاً اذا كان يخدش حواسنا . ومع ذلك فهناك أنواع من الثعابين والوحوش والحشرات الضارة والصخور والصحراوات الرهيبة ، غير لذيذة بالمرة ، ومع ذلك فانها جميلة . وعلى ذلك فاننا مضطرون الى ان نسأل : ما المقصود بالشيء غير اللذيذ ، الشيء الكريه ؟ يقولون انه الشيء الذى يتضمن عيباً ملحوظاً يخرق به الاتساق الطبيعي أو الاتفاق الاجتماعي . وبالرغم من كل ذلك فان التجربة تثبت لنا أنه ليس كل لذيذ جميلاً ، وأن ألذ شيء قد لا يكون أجمل شيء . أضف الى هذا أن جميع حواسنا الخمس تُعتبر أبواباً لادراك اللذة ، بينما حاستان اثنتان فقط تدركان الجمال ، هما البصر والسمع . ومن هذهالجهة تأتي امكانيات التخليط والتهويش والخداع فى الفن . كأن يعمد فنان بعيد عن المستوى الضرورى للاجادة الى الوان من الاثارة الرخيصة التي تتصل باللذة لا بالجمال (جنسية ، وطنية .. الخ) بلوحاته أو تماثيله أو زخارفه أو الحانه ، لكي يوقع المستقبلين لانتاجه فى شعور لذيذ ، لطيف ، مثير ، قد يجعل غير المحنكين منهم يعتبرونه جمالاً .

فالشعور بالجمال هو اذن شعور خاص ، محدد ، مستقل عن اللذة . وفكرة الجمال هي ايضاً فكرة تأخذ حدودها من الجميل فى ذاته أولاً ، لا من المطلع عليه . هي فكرة متضمنة فى جوهر الشيء الجميل ، تستمد موضوعها منه لا من الخارج . الجمال هو « الحق » مجسداً فى صورة محسوسة ، وهو مظهر من مظاهر مثل أعلى كلّي مطبوع فى نفوس البشر ، بقدرة الله فى نظر المدرسة الدينية ، وبالفطرة الطبيعية عند غيرهم ، ولكن قليلاً من هؤلاء البشر فقط يستطيعون أن يبرزوه ويعبروا عنه فى اعمالهم ، وهم الفنانون . وهكذا قال أفلاطون « ان الجمال هو بهاء الحقيقة » ، ولهذه الرابطة القائمة بينه وبين الحق ، كانت له قوة يسيطر بها على النفس الانسانية فلا تستطيع انكاره أو التمرد عليه .

وهكذا عندما نعلن اعجابنا بعمل جميل ، فى الطبيعة أو فى الفن ، فاننا فى الواقع نعبر عن مقدار شعورنا بالتوافق والانسجام والتطابق بين ما نرى أو نسمع وبين هذا المثل الأعلى المطبوع فى نفوسنا . والرجل البسيط أو الجاهل يُعبر عن ذلك بطريقة عفوية ساذجة .

---

(١٢) نفس المصدر السابق

أما الفنان والفيلسوف فانهما يتعمقان كنـه الشيء الجميل ، ويقدمان العلل والأسباب التي صار من أجلهـا جميلاً ، كـل في حـدود اختصاصاته وقدراته. وبناء على ذلك نستطيع أن نقول ان هناك قوتين تعملان في داخـل نفوسنا عندما نوجد أمام شيء جميل ، هما : الحساسية الوجدانية من ناحية ، والنشاط العقلي من ناحية اخرى . ومن الضروري جداً أن يكون هناك تناسق بين عمل هاتين القوتين ازاء الشيء الجميل، ليكون حكمنا عليه عادلاً. كما أنه من الضروري أن يكون هناك اتفاق تام في الانسان الفاحص للجمال بين الجسـد والروح ، وانسجام شامل لكل قواه ، حتى يجد للشـيء الجميل سروراً صافياً مـن الشوائب ، خالصاً ، كاملاً ، لا علاقة له على الاطلاق باللذة أو المتعة الحسية ، ولا يمكن أن يثير في النفس أيـة رغبـة همجيـة ، أو دنسـة ، أو منحـطة . وهكـذا يكـون الفرق بين الشـيء اللذيذ والشيء الجميل ، أن الأول يثير فينا رغبة ما ، يحدث في نفوسنا جوعاً وظمأ الى نهاية لم تتحقق بعد، بينما الشيء الجميل يكون الشعور الذى يثيره فينا نهائياً ،هو شِبَع وارتواء لا مزيدعليهماولا غاية بعدهما ، ولا تتبعه ـ كما هي الحال في اللذة ـ عودة نحو الذات، ورجوع الى « الأنا » الكامن في النفس بسبب ما يثور فيها من نزوات وشهوات ، بل نسيان تام لهذا « الأنا » ، واتحاد تام بالمثل الأعلى ، وفناء فيه .

• • •

وللجمال في حياتنـا المادية مظهـران : **احدهما** لا دخل لنا في وجوده وهو الجـمال الطبيعي ،**والثاني** نصنعه بأيدينا ، ونخلقه خلقاً وهو الجمال الفني .

والجمال في الطبيعة هو في جوهره عبـارة عن انبثاق المثل الأعلى في التناسق الكامل في المادة . ويقول الفيلسوف الالماني ((**هيجل**)) ان هذا الانبثاق الجمالي في الطبيعة المادية لا يكون وحده ، بل هو متوقف بالضرورة على الانسان المتأمل له . فهو اذن « خارجي » ، لا يمكن أن يبقى كامناً أو داخلياً . وهو غالباً مركب من عناصر أو جزئيات يجب أن يكون كل منها جميلاً في ذاته أيضاً . وهو هنا يحوم حول رأى القديس اوغسطين الذى يقول « كل مـا يتصل بالجمال يتحد فيه » . اى أن الوحدة الجزئية بتكاملها مع مثيلاتها وباحتوائها على قدر من الجمال الجزئي هي التى تؤمن صفة الجمال للكل .

ونظر **هيجل** في العناصر الاولى للجمـال فجعلها ستة ، هي الترتيب ، والتوافـق ، والنظام، والانسجام ، والنقاء ، والبساطة(١٣) .

أما الترتيب فهو في خلاصة معناه ، تكرار هيئة معينة . وهو الصورة الجمالية البدائية ، الساذجة . والتوافق، وهو مظهر بسيط أيضاً للجمال ، يختلف عن سابقه في أنه لا يعتمد على مجرد التكرار ، بل هو وحـدات منوعـة « تتكامل » بعضها مع بعض ، مما يقلل مـن عيوب الرتوب والتماثل الملازمة للتكـرار . وهذان العنصران في الجمال الطبيعي يتصلان بالكمّ ، وهما أصل الجمال الحسابي الرياضي، ويوجدان في الجمادات والمعادن والأحجـار والبلورات ونحوها ، وفى النبات نجد هيئات أقل انتظاماً وترتيباً ، وأكثر تحرراً من هذا القانون الحسابي الرياضي . فاذا ما انتقلنا الى عالم الحيوان قل شعورنا بهذا الترتيب اكثر فأكثر ، كلما ارتفعنا في سلم الكائنات ، من الحيوانات وحيدة الخلية الـى الثدييات فالانسان .

وأما النظام ، أو السير على قانون محدد ،

---

(١٣) هي بالترتيب في المصطلح الفرنسي حسب المرجع السابق :
Régularité, symétrie, Conformité a une Loi, harmonie, pureté, simplicité.

فانه يأتي أكثر تقدماً وتعقيداً فى عالم الجمال الطبيعي ، فهو مرحلة انتقالية نحو هيئات واشكال اكثر حرية واقل تكراراً ورتوباً . ففيه يبدو اتفاق واتساق حقيقى لا تضبطه القواعد الحسابية الرياضية البسيطة الجامدة الصماء . فهو ليس نسبة عددية واضحة يلعب فيها « الكم » الدور الرئيسي ، بل يبدأ « الكيف » بالدخول فى الميدان أيضاً ، بأشكال مختلفة . وهنالك قانون يضبط هذه النسب ، ولكنه أعوص وأكثر تعقيداً من قواعد الحساب . يبقى خافياً الا للمتأمل النافذ البصيرة . فالخط البيضاوى والخط المتموج أكثر انطباقاً على هذا النوع من الخط الدائرى أو المنكسر أو المستقيم . والخط المتموج بالذات هو الخط الذى يقول فيه الفنان المصور البريطاني ((**هوجارث**)) انه « خط الجمال » .

ومن هذا العنصر نتقدم نحو عنصر الانسجام المبني على الخطوط التي لا تنتظمها عملية حسابية بسيطة ، وهو انسجام الكتل والاجرام ، بحيث يكون الجمال ، كما هو موجود فى خطوط هذه الكتل والاجرام ، قائماً أيضاً فى جوهرها ومادتها ، وفى رنينها الصوتي وحركتها كذلك . ولعل هذه المظاهر الأخيرة تتم على نحو اكمل اذا توفر لها عنصر النقاء والصفاء والطهارة ، كما يبدو ذلك فى السماء والبحر والهواء والنور والظلام وفى الأحجار الكريمة والجواهر ، وفى أكثر ألوان الطبيعة وأصواتها .

والجمال فى الكائنات الحية هو الصورة الكلية الناطقة بطاقات صاحبها ، والواضحة فى الخطوط والكتل والحركة واللون ، وفى الانسجام بين الأجزاء والأعضاء وتكاملها ، مع تحرر كل منها من التخاذل أو الاتكال أو الفضول ، بحيث لا يكون عبئاً على عضو آخر ، أونتوءاً لا مبرر له . وبذلك ينتفى التعقيد والتراكب وتتحقق البساطة .

●●●

الجمال فى العمل الفني

هو المظهر المصنوع المخلوق بأيدينا ، من مظاهر الجمال ، وهو الذى أشرنا الى أنه شطر الجمالي الثاني بعد الجمال الطبيعي .

وكان الفلاسفة القدماء ، فى تأثرهم بالأفلاطونية ، يقولون ان الفن هو التعبير بالجمال عن المثل الأعلى . ويقول **هيجل** ان الجمال الفني هو القوة والحياة والجوهر والروح للأشياء ، تتفتح بانسجام فى أثر محسوس ، هو صورة هذا الجمال الباهرة ، وتعبيره الأسمى ، الخالص ، المصفى من الشوائب التي تحجبه أو تشوهه أو تعكر من نقائه فى دنيا الواقع . والمثل الأعلى فى الفن ليس اذن نقيض الواقع ، بل هو الواقع نقياً ، مطهراً ، مصبوباً فى القوالب الجمالية القدسية العليا الكامنة فى قلب الفنان . وقصارى القول انه التوافق الكامل بين الفكرة والشكل المحسوس ، هو تمثيل الجوهر الفكرى فى كامل حيويته ، وفى مفاهيمه العليا ، ووجداناته العميقة النبيلة ، ومباهجه وآلامه . والهدف الحقيقي للفن هو الوصول الى المثل الأعلى . والمثل الأعلى ليس تجريداً مفرّغاً من الحياة معزولاً عنها ، وليس تعميماً بارداً ، وليس اطلاقاً جامداً ، بل هو الجوهر الفكرى الروحي مجسداً فى الشكل الشخصي الحي ، هو اللانهاية مصورة فى المتناهى . وعلى ذلك يمكننا أن نستشرف مسبّقاً بعض خصائص المثل الأعلى . فهو فى كل درجاته : هدوء ووقار وغبطة وسعادة . وقول **هيجل** هذا يذكرنا من قريب بما كان الامام الغزالي يصف به الله من أنه خير محض وحق محض وجمال محض ، وله غاية الكمال والبهاء والسرور بذاته . المثل الأعلى عند **هيجل** هو التحرر الكامل من كل ضرورات الحياة ، والارتفاع الكامل فوق شهواتها وآلامها. وهذه الغبطة لا تنافي الجدية ، فالمثل الأعلى لا ينبثق فى النفس بوضوح قدر ما ينبثق وسط معارك الحياة الطاحنة ، ولكن بشرط : انه فى أحلك المحن ، وفى عز التمزق والمعاناة ، يجب أن

تحتفظ الروح بهدوئها كمميز أساسي ، وتلك هي الطمأنينــة في البؤس ، والمجد في الألم ، والابتسام من خلال الدموع .

والمثل الأعلى ليس مجرد تعميم مبهم ، أو تجريد غير متشخص ولا حي . وانما هــو ــ كما أسلفنا ــ الحقيقة مصفاة ، وهو اذن مثلها ، له درجات ، ومستويات مختلفة . ففي أدنى هذه الدرجات حيث المثال والواقع يكادان يكونان شيــأ واحداً ، كمــا في التصوير في الموضوعات الاجتماعية ، والأنماط البشرية : لدى المدرسة الهولندية على الخصوص ، يكون المثال ــ حتى في هذه الحالة ــ وهو اللوحــة المصورة ، أعلى من الواقع من حيث التنغيم والشاعرية والتماسك ، اذ تختفي العناصر الثانويــة ، والزوائد غير المعبــرة والشوائب الغريبة ، والجزئيات المتناقضة أو الغامضة . وهكذا نجد الفنان لا ينقل لنا بعبودية كــل تفاصيل الموضوع ، بل يقتصر على المهم فقط ، الذي يعبر تعبيراً بليغاً عن المواقف التي شدت انتباهه .

ويعيدنا هذا الى ما قدمناه في مطلع هذا المقال من أن أدنى درجات التعبير الفني عــن الواقع هو محاكاة هذا الواقع « فوتوغرافياً » يقول **هيجل** ان الفن ــ في قمة دلالته ــ انما يؤدي تفاعلات القوى الخفية للنفس ، ونوازعها الكبرى ، وأحاسيسها العميقة ، ومقدراتهــا العليا . ومعلوم أن الفنان لا يجد كل ذلك في المرئيات الخارجية ، بحيث يكتفي بنقلها بدقة ، بل هو يتصرف بالضرورة على ضوء احساسات نفسه الداخلية . وحتى عندما يكون المطلوب منه نقــل الواقــع ، فان الفنان يضطــر الى التصرف حتى يعطي هذا الواقع دلالته المثالية وما ينبغي له من التعبير والتأثير . وهو مضطر أيضاً الى التصرف حتى يجتمع في عمله ما هو موضوعي خارجي عام ،وما هو شخصي ذاتي ، وأن يمزج ذلك بعدالة واتزان ، بحيث تنبعث الحياة في المرئيات ، وبحيث لا يصبح في عمله الفنى أي شيء ــ مهما دق وصغر ــ بلا معنى ، او بلا أثر . وهذا التصرف منبعه نفسه هو ، ولن يجده بحذافيره في الأشياء التي يصورها ، ولا في الأداء الفوتوغرافي الجامد لها . خير من الأداء الفوتوغرافي للتفاحة مثلاً ، أن يلتهمها الانسان ويأكلهــا ويلفظ بذورها ، كما صور ذلك الشاعر **جاك بريفير** في تصرف صديقــه الفنان التشكيلي **بيكاسو** .

الصورة رقم ٥

طبيعة الفن (١٤)

الفن انتاج انساني ، مــن صنع الفكر البشرى ، وثمرة لمهارة الانســـان . والذى يميزه عن العلم هــو أن العلم يكتفي بكتشف الواقــع ، وانه نتيجــة التجربــة والاستقراء والقياس المنطقــي . أما الفن فيعتمــد على الشعور الوجداني الداخلي ، ولذا فان الفطانة أو « الالهام » كما يقول كثير من الفنانين دعامته الأساسية . وهو من وجهة النظر هذه لايُعلَّم ولا يُلَقَّن . لكن جزءاً منه ــ ضرورىأساسىــ يقوم على المهارة اليدوية ، والذكاء الاكتسابي ، والمعرفة العلمية . وهــذا الجزء يمكن ــ بل ينبغي ــ تعليمه وتلقينه . والفن كما أشرنا من قبل لا يهدف الى نقل صور الأشياء كما هي،أو خلق نسخ جديدة منها ، بل كل همه هو تقديم مظاهر من الكون على نحــو أكثر شفافيــة ، وأعمق دلالة ، مما يمكن أن يكون لها في واقع العامة مــن الناس . ولكن ، ما الذى يدفــع الفنان الى هذا الانتــاج ؟ انه نفس السبب الذى يبعث الانسان على البحث عن غذاء فكرى في عالم الكشف عــن الحقائق العلميــة ، اذ الانسان متطلع بطبعه الى معرفــة الحقيقــة الخالصة الواضحة . وقد لوحظ ذلك منــذ طفولة الانسانية ، عندما نظر الانسان القديم

---

(١٤) H. Taine; **Philosophie de L'Art**; Tome I; Paris 1895.

القسم الاول كله من هذا المجلد ، من ص ٢ الى ص ١٢٤ .

الى موقفه بين الكائنات ، فوجد انه يفكر ويدبر كما تفكر الآلهة وتدبر ، ولكنه يختلف عنها فى أنه ليس أبدياً سرمدياً ، بل هو فان ، يموت بعد حياة قصيرة ، كما تموت الحيوانات التي لاحظ لها من التفكير أو التدبير . من هنا جاء تفسيره هذه الظاهرة بالأكل من شجرة فى الجنة الاولى كان الانسان ممنوعاً منها ، لأنها غذاء خاص للآلهة . وجاءت القصص الدينية القديمة ، قبل أن يقول الوحي السماوى كلمته القدسية فى ذلك ، تصف هذه الشجرة بأنها شجرة التفكير والتدبير ، أى شجرة المعرفة . ثم انزلت التوراة والانجيل والقرآن فصححت هذا المفهوم الاسطورى بما يتفق مع طبيعة الربوبية التى تتنزه عن الأكل والشرب ، ومع طبيعة التدين الذى يرد كل شيء من سلوك البشر الى طاعة الله أو معصيته . أما الانسانالأول فكان يريد تسبيباً لتعلق الانسان بهذا النور الربانى ، المعرفة ، فجعل ابا البشر يأكل من شجرة يشارك بها الآلهة فى هذا الغذاء .

ومهما يكن من شيء فان الهدف الأول للفن لا يمكن أن يكون التأثير أو الامتاع . فان التأثير احساس رجراج عائم مختلف ، متناقض أحياناً ، وهو لا يمثل الا حركات النفس وخلجاتها . ولو اننا ركزنا اهتمامنا على تأثير العمل الفني فينا فحسب ، واقتصرنا على الوجدانات التي يثيرها فى نفوسنا ، لظلمنا الفن . اذ أننا بذلك نغفل الحقيقة التي ينطوى عليها ويكشفها أمام أعيننا . بل أن فهم المؤثرات الفنية نفسها يصبح مستحيلاً ، لأن العواطف التي تحركها هذه المؤثرات فى نفوسنا لا تشرح ، ولا يتبين كنهها ، الا بالأفكار التي ترتبط بها ، وبالحقيقة الكامنة من ورائها . والفن يقف فى منتصف الطريق تماماً بين الادراك الوجداني الحسي ، والفهم العقلي المجرد . فهو يمتاز على الادراك الحسي بانه لا يرتبط بواقع الموضوع الا مع ارتباطه بظاهره وشكله . وهو لا يريد أن يجعل من هذا الموضوع شيئاً وظيفياً له « منفعة » ما . والذى يجب أن يراه فيه ليس واقعه المادى ، ولا الفكرة المجردة فى تعميمها الواسع ، بل صورة محسوسة ونقية من « حقيقة » هذا الموضوع وجوهره ، شيئاً « مثالياً » ينم عنه ويظهر فيه . فالفن يربط بين الحسيّ والمثالي ربطاً يحاول دائما أن يكون عادلاً متناسقاً ، ولذا فان أهدافه كلها« تأملية »،وعند وجود النفس أمام «العملالفني» الجدير حقاً بأن يوصف بانه « جميل » ، فانها تشعر بأنها تحررت ، كما قلنا ، من كل شهوة أو طمع أو تحيز . وهكذا يعنى الفن بأن يخلق صوراً وكتلاً تمثل أفكاراً نرى من خلالها الحق فى هيئة محسوسة ، وهو بهذا يستطيع أن يحرك النفس الانسانية من أعماقها البعيدة نحو تذوق الحق فى صورته الجميلة .

والفنان نفسه عندما يكون بسبيل خلق عمل من أعماله الفنية ، نجد الجانب الحسيّ أمام عينية موازياً للانطلاق الروحي التجريدى ومسايراً له . فالجانب الحسيّ هو الذى يفجر طاقات الخيال ، ويحلق فى آفاق الاختراع . وليس الابداع الفني مجرد مهارة يدوية ميكانيكية تكتسب بالتدريب والتمرين ، كما أنه ليس تفكيراً نظرياً اطلاقياً كتفكير العالم ، فالفنان يعجز عن ادراك تجريدى كامل التجريد للفكرة التي تشده ، ولا يستطيع أن يتمثلها الا فى صورة حسية . فالصورة والفكرة تتعايشان فى روحه ، ولا تكادان تفترقان . وهكذا يتبين أن الالهام الفني الناتج من هذا التعايش بين الحسيّ والمثالي ، بين الصورة والفكرة ، هو موهبة سماوية لدى الفنان الحق .

ان العبقرية العلمية هي — فى أغلب صورها — طاقة تتجاوب مع مستوى حضارى وفكرى واجتماعي عام ، وليست مظهراً لموهبة فردية . بعكس العبقرية الفنية التي تقوم من أساسها على هذه الموهبة الفردية ، فليس مجرد الاطلاع على التاريخ والتكنولوجيا لفن من الفنون — مهما يكن هذا الاطلاع وافياً — بكاف لتكوين الفنان الحق .

هدف الفن

اختلفت الآراء حول الهدف الذى يجب على الفن أن يتجه اليه .

وأكثر هذه الآراء شيوعاً مبنيٌ على قول **أرسطو** ، « ان الفن هو محاكاة الطبيعة » ، أى أنه يهدف الى النقل أو التقليد أو المماثلة . وهنا ينبغى أن نسأل : ما فائدة المحاكاة أو التقليد ، اذا كانت الطبيعة تقدم لنا الصورة الأصلية بسخاء وبدون عناء ؟ وهذه المحاكاة للطبيعة ، لا بد أنها توحي للفنان دائماً وأبداً بضعفه وعجزه وقصوره وتفاهته . اذ أن التقليد ـ مهما حسن ـ يظل دائماً أقل درجة من الأصل . وكلما كان التقليد أكثر مطابقة للأصل كان التمتع به ـ كانتاج فني ـ أقل وأضعف ، اذ أن الذى يعجبنا فى الفن ليس التقليد والمحاكاة ، ولكن الخلق والابتكار . ويبدأ الخلق والابتكار من اللحظة التي« يختار» فيها الفنان موضوعه من الطبيعة . وقد قال الشاعر الالماني **جوته** : « يكفي أن يقع اختيار الفنان على موضوع ما ، ليصبح هذا الموضوع ملكاً للفن لا للطبيعة » . ويزيد هذا الخاطر وضوحاً فى قول **برنسون** : « اننا لا نعي من الأشياء الا تلكالتى نخلععليها صفات انسانية» فهناك اذن تفاعل بين روح الفنان وبين ظواهر الكون يبدأ منذ اللحظة الاولى من اهتمامه بموضوع بعينه دون سواه .

واذا كان فن الرسوم أو النحت يجذبان الناس نحو الاعتقاد بأن الفن يحاكي الطبيعة ، فهناك فنون يبدو بوضوح أن محاكاة الطبيعة فيها بعيدة الوقوع ، وفى مقدمتها فن العمارة مثلا ، وكذلك الموسيقى والشعر . حقاً ان الفن يستخدم قوالب مستعارة من الطبيعة ، بعد تفهمها ، ودراستها ، وتمثلها ، ثم يستعملها فى رسالته الحقة وهي الابداع والابتكار والخلق . حتى فى فن التصوير : من قال ان الرسام الذى ينتج لوحة لغابة أو بستان فى فصل الربيع يقتصر فيها على اعطائي صور المرئيات كما هي ، وان مهمته تقف عند هذا الحد ؟ ان المصور الفنان الحق هو الذى يمكنني من خلال ألوانه وتوزيعه وتنسيقه وحساسيتهمنشم أريج الأزهار فى هذا الربيع، ومن سماع تغريد الطيور على هذه الأغصان ، ومن رؤية اهتزاز تلك الأوراق الخضراء مع مر النسيم ، ومن الاحساس بملمس الورود والأشواك ، وبرودة الماء المتدفق من الينابيع ...الخ . وفى النحت أيضاً لايكفي النحات المبدع أن يقدم لي نسخة طبق الأصل من ملامح شخص ما ، حتى يصل بالهامه وعبقريته الى ان يجعل الحجر ينطق بشخصية هذا الانسان ، والى أن يجعلني أنسى أنه تمثال من الحجر ، فاحس فيه قلباً ينبض ودماً يجرى ، وحياة زاخرة خصبة بالحركة والدفء والحضور الكامل .

رسالة الفن اذن أرفع وأسمى من النقل والمحاكاة ، ووسائله اكثر حرية ومرونة . وبالاختصار فان الفن ليس مقلداً للطبيعة بل هو منافس لها ، يستطيع مثلها ـ وعلى نحو أبلغ منها ـ أن يؤدى أفكاراً معينة ، وهو يتخذ من جزئيات ومظاهر متعددة فى الطبيعة رموزاً للتعبير ، بعد أن يصقلها ويطورها ، ويطوعها لما يريد الافصاح عنه .

ومن أوائل المفكرين الذين رفضوا أن يكون الفن محاكاة للطبيعة فحسب **« شيشرون »** الخطيب والمفكر الروماني المشهور اذ قال « ان **فدياس** ، ذلك الفنان الفذ ، عندما كان يصنع تمثالاً لـ **جوبيتر** أو **مينرفا** ، لم يكن تحت عينيه انموذج (موديل) معين يحاول أن يحاكيه ، ولكن كانت فى أعماق روحه صورة تامة وراسخة للجمال ، يركز عليها رؤيته ، وهي التي كانت تقود فنه وحركات يده » . ونجد نفس هذه الفكرة يعبر عنها فنان عصر النهضة الايطالية **رفائيل** بعد **شيشرون** بأكثر من الف وخمسمائة عام فى خطابه المشهور الى صديقه **كاستليوني** ، وهو يصف له تنفيذه للوحة من لوحاته المشهورة ، موضوعها **« غلاطية »** احدى

ربات العشق فى الأساطير اليونانية ، ومن أوفرهن انوثة وجمالا . يقول : «ولما كانت تعوزني الموديلات الجميلة ، فانني أستعين بمثل أعلى معين اكونه فى نفسي » .

وهكذا نجد أن فكرة المحاكاة لاتستطيع ان تقف على رجليها فى دنيا الفن ، ولذلك يطالعنا رأى آخر يقول بأن هدف الفن هو « التعبير » وانه لا يكفي فيه تقليد الموضوع من الناحية المظهرية الحسية ، بل يجب ابراز العنصر الحيوى الكامن فيه ــ لا سيما الأفكار والأحاسيس والانفعالات وحالات النفس. ويقول **هيجل** ان هذه النظرية رغم تقدمها الفكرى بالنسبة لنظرية المحاكاة، ليست أقل منها بطلاناً وخطورة . فهنا يبدو لنا شيئان ، الفكرة من ناحية ، والتعبير من ناحية اخرى ، وبعبارة أقرب : الموضوع والشكل . فاذا كان الفن ينحصر فى التعبير فقط ، فانه يترتب على ذلك أنه لايهتم ــ ولا يجب أن يهتم ــ بالفكرة او الموضوع . وطالما كان الأداء سليماً وجميلاً فلايهم كون المحتوى مليئاً بالقبح واللاأخلاقية والتفكير الهدام. وبالتالي فانه اذا كانت النظرية الاولى تجعل من الفن ظلاً تابعاً للواقع ، فان النظرية الثانية تجعل منه بوقاً ينفخ فيه كل ناعق ، وهو ليس بذلك أكثر رقياً ولا سمواً . ومن هذه النظرية ارتفع فى بعض العصور والبلاد شعار « الفن للفن » ، فكان وبالاً على الفن والمجتمع كليهما . هذا تلخيص ما يراه **هيجل** حول بطلان النظرية القائلة بأن هدف الفن هو التعبير ، وفسادها وخطورتها . وربما كان من العدل أن نشير الى أن مثل هذه النظرية ، والشعار المنبثق عنها، لم تنشأ من النظر السليم المستقر المطمئن ، ولكنها كانت دائماً تظهر فى وجه القوى الطاغية الغشوم التي تحاول رسم طريق « نفعي » للفن ، أو قطع الطريق عليه اطلاقاً ، كبعض العصبيات الدينية المتطرفة أو الدكتاتوريات السياسية الظالمة، أو النعرات العسكرية المتغطرسة ، أو النزوات الفردية الجامحة . كانت هذه النظرية فى الأدب والفن جميعاً رد فعل ، ودعوة ــ قد تكون متلعثمة غير حكيمة ــ الى تحرير الفن من السلطة والالزام .

هناك رأى ثالث يقول ان هدف الفن هو « الكمال الخلقي » أو « الفضيلة » . ويعلق **هيجل** على ذلك بأنه لامشاحة فى أن جزءاً من رسالة الفن هو أن يكون مطهراً للنفوس، ومرققاً للطباع . فهو اذ يقدم الانسان كموضوع يتفرج عليه الانسان ، يعمل بذلك على تفتيح ملكه النقد السلوكي المتفرج ، وبالتالي على تليين عريكته، والحد من أهوائه ونزواته، لأنه يضعه على طريق التأمل والتفكير ومحاسبة النفس ، ويدعوه الى الاقتراب من المثل الأعلى الذى ينقشه فى نفسه ، والى التعلق بالأسمى من الأفكار . ولهذا كان الفن منذ فجر الانسانية أداة قوية من أدوات المدنية ، ومعاوناً للدين فى ذلك . فالفن والدين كانا معاً المعلم الأول للبشر ، وهكذا جرت العادة على أن نبحث تاريخ الفن القديم من خلال الدين . ويعود **هيجل** فيصف هذه النظرية بانها ليست بأصح من سابقتيها ، بالرغم من تقدمها عليهما فكرياً . فعيبها أنها تخلط فتجعل وظيفة من الوظائف المتعددة للفن هدفاً نهائياً وغاية له . وعندما نلقي على عاتق الفن وظيفة أجنبية عنه كهذه ، فاننا نعرضه للخطر المضاد لذلك الذى كان يحدق بالنظرية السابقة ، نعرضه لخطر فقدان حريته التي هي حياته ، وبدونها يفقد الالهام والابداع ، وهو أمر ينتهي كذلك بتعويقه عن احداث الكمال الخلقي نفسه ، الذى تطالبه به هذه النظرية . حقاً ان بين الدين والفن والأخلاق تفاهماً وانسجاماً أبدياً ، ولكن يبقى بعد هذا أن تلك الثلاثة هي مظاهر مختلفة للحق مستقل بعضها عن بعض . فللفن قوانينه وأساليبه وأحكامه الخاصة، وهو بلا شك مطالب بألا يخدش الأخلاق ، ولكنه لايهتم بالسلوك بل بالجمال . وعندما يكون الانتاج الفني نقياً ــ وهو دائماً كذلك فى الانتاج الجيد ــ فان أثره على النفوس لا يكون الا خيراً ، وان كان ذلك ليس هدفه الأساسي ، ولو انه اتجه نحوه مباشرة لكان الاحتمال قوياً فى أن يخطىء هذا

الهدف ، وأن يخطىء فى الوقت نفسه هدفه الأساسي كذلك .

هدف الفن الأساسي هو كما المعنا اليه ، تجسيم المثل الأعلى فى هيئة جمالية محسوسة ، وكل هدف آخر كالتطهير ، والنهوض بالأخلاق ، والتوعية ، ومجرد التعبير ، ووصف الطبيعة ومحاكاتها ، ونحو ذلك ، ليست الا وظائف ثانوية ليس الفن مسئولاً عنها بالدرجة الاولى ، وان كانت لازمة للمجتمع . وليس للجمال أثر فى نفس مشاهده أهم من المتعة الهادئة النقية التي لا علاقة لها بالمباهج الحسية المبتذلة . فهو يحلق بالنفس الى أعلى من الآفاق العادية التي تجول فيها ، ويُعدها للتصميم العظيم ، والعمل المثمر ، واحترام الحياة والانسان ، عن طريق الصلة الخفية القائمة بين المشاعر والوجدانات من ناحية ، والأفكار العقلانية من ناحية اخرى ، المتعلقة بالحق والخير والجمال ، ذلك الثالوث الذى يتجمع فيه كل ما هو طاهر جدير بالاكبار .

هذا الأخذ والرد الذى اصطنعه **هيجل** يستحق منا بعض النظر والتعقيب . اذ أن هذا الفيلسوف الألماني الذى عاصر أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر (١٧٧٠ ــ ١٨٣١) لم يكن يفكر فى الفراغ المطلق ولكن على ضوء الأحداث التاريخية والاجتماعية التي عاشتها اوروبا فى أيامه .

ولعل أهم هذه الأحداث جميعاً كان قيام الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ ، وسقوط ملكية من أعرق ملكيات اوروبا ، واعلان الجمهورية مكانها . وقد اقترن ذلك باطلاق شعار الحرية والاخاء والمساواة ، واصدار صك حقوق الانسان ، وزحزحة سلطان الكنيسة عن أداة الحكم ، بل الغاء الاعتبار الديني فى صفة المواطن فى فرنسا . كانت هذه الهزة مصحوبة بتغيير شامل لاسلوب الفكر والثقافة والتعليم ، كما كانت ــ فى فورتها العنيفة الاولى ــ عارمة كاسحة ، زلزلت كل أحكام الجمال ، وقلبت مقاييس الأدب ، وبدا ذلك على شكل تقهقر مؤقت فى هذين الميدانين ، فلم تعرف الثورة الفرنسية فناناً له من الشموخ والضخامة ما كان لكبار المصورين والنحاتين والمهندسين والمزخرفين من قبل ، كما لم تعرف أديباً ــ شاعراً أو ناثراً أو كاتباً مسرحياً ــ تمكن مقارنته بأساتذة القرنين السابع عشر والثامن عشر قبل قيام هذه الثورة . وحتى على الصعيد السياسي كانت نتائج هذه الثورة المباشرة تنطوى على انتكاسة للديمقراطية تبلورت فى شخصية امبراطور طموح ، وديكتاتور متسلط مستبد ، وفاتح عسكرى يريد أن يعيد عهود القياصرة القدماء ، الذين دوخوا الانسانية بحروبهم ، تبلور كل ذلك فى شخصية **نابليون بونابرت** .

وشهد **هيجل** أيضاً ما اقترن بهذه الأحداث فى أيام الثورة الفرنسية من تطرف فى سفك الدماء ، واستخفاف بالقيم التى كان يظن أنها أبدية ، بما فى ذلك الدين والأخلاق والنظام الاجتماعي التقليدى ، ولمس ما ترتب على تسليم مقاليد كل شيء للعامة ، فجأة دون اعداد سابق ودون تخطيط ، من عدوان على الكنوز الفنية الكبرى ، ومن خلل فى رسم اهداف الجمال وأوصافه ، ومن اضطراب فى تحديد ملامح المثل الأعلى . ثم رأى كيف تبدد ذلك كله كالدخان أمام العاصفة العسكرية التي نشر بها **نابليون** النار والدمار فى اوروبا وفى الشرق جميعاً .

وفى هذا الوقت الذى عاش فيه **هيجل** شهد ــ الى جانب ذلك ــ التوسع فى استخدام البخار كقوة محركة ، ورأى بداية الرأسمالية الصناعية تنمو بسرعة ، وتزداد ثروة وقوة يوما بعد يوم ، ورأى من حوله الاستعمار الاوربى فى افريقية وآسيا يستشرى ، ويدوس فى كل يوم على حضارات شهد لها التاريخ بفضل أبدى على الفكر البشرى ، وعلى رقاب شعوب من بني الانسان تحت شعار التنظيم والتمدين ، ورأى الرأسمالية الاوروبية تزج

بأبناء أوطانها فى حروب توسعية وفتوحات استعمارية فى أقصى أقاصي الأرض ، لتجني هي وحدها ثمرة ذلك ، دون أن تحظى المادة البشرية التي اعتمدت عليها بطائل من وراء هذا الكفاح والصراع . فتقوى الفوارق بين الطبقات ، ويظهر فى اوروبا الى جانب الغنى الفاحش ، والبذخ الغليظ ، والترف الخالي من الحساسية والذوق السليم ، بؤس أسود حالك ، فى مجتمع يخيم عليه الجوع والخوف والمرض والبطالة وشبح الحرب . وفى وسط هذه التناقضات تظهر « الرومانسية » بقيمها الغريبة ، التي ان عبَّرت عن شيء فانما تُعبر عن هذه الحالة المرضية التي كانت تعيشها اوروبا . اتصفت الرومانسية بنزعة حزن وسهوم تتستر وراء فلسفة أساسها الشك وعدم الطمأنينة . وعمدت الى تعويض الناس عما ينشدونه من عمق وأصالة وانسانية ، بمؤثرات مفتعلة فيها جنوح حاد نحو المواقف الدرامية التي تضرب على الأعصاب كضربات المطارق الثقيلة المتتابعة . وكان من آلات الرومانسية فى هذا النوع من التأثير التلويح الكثير بالموت فى أشد صوره رهبة ، والاستعانة بالمواقف التاريخية الضخمة المأخوذة من الحقب السحيقة للبشرية ، يستمدونها من التوراة والانجيل ، ومن الآثار الشرقية القديمة التي أبرزت أهميتها غزوات الاستعمار فى الشرق والشرق الأقصى ، فكانت الحياة فى بابل القديمة ، وفى بلاط الأكاسرة والفراعنة ، والطقوس فى معابد الهند والصين ، وحفلات السحر والتوسل الى القوى الخفية المخيفة بألوان القرابين فى افريقية وآسيا ، من وسائل التأثير الشائعة فى الفن الرومانسي . وكان تعاطى الفنان لتلك المواقف فى فنه سطحياً ؛ مبنياً على فهم خاطىء فى أغلب الأحيان للانسانية كلها ولهذه الحضارات بالذات . كذلك ظهرت مؤثرات فى الفن التشكيلي الرومانسي مأخوذة لا من غرائب التاريخ القديم للامم الاخرى بل من حاضر هذه الامم كما تصوره العقل الاستعمارى الاوروبي . فراحوا يملأون موضوعاتهم بمواقف تصور الأسواق الشرقية فى القاهرة أو الجزائر أو طنجة أو غيرها ، ويصورون مهراجات الهند على ظهور الفيلة تحت المظلات المصنوعة من ريش النعام ، يحف بهم العبيد والحشم ، وجنحوا الى الاغراق والافراط ، لا سيما عندما كان الأمر يمس عدواً تقليدياً لاوروبا وهو الاسلام . فالمجتمع الاسلامي من خلال فن الرومانسية وأدبها يبدو فى الغالب مجتمعاً قائماً على رجال ورثوا السلطة والهيبة عن أجداد سفاحين متعطشين للدماء ، أما هم فقد غرقوا فى الترف فاستدارت خدودهم وكروشهم ، وكبرت عمائمهم ، وثقلت حركاتهم ، فاضطجعوا فى استرخاء يدخنون شبك التبغ ، أو النرجيلة ، أو الحشيش ، وسط جمع كبير من الخدم والحشم ومن الجوارى والغلمان والخصيان . كانت الرومانسية بأدبها وفنها وموسيقاها عبارة عن محاولة لسياحة حالمة ، ورحلات خيالية عبر الزمان والمكان ، تخدع الانسان عن نفسه ، هذا الانسان الاوروبي الذى صدعت روحه سلسلة من خيبة الآمال فى الثورة وفى الوطنية وفى الاستعمار وفى النهضة الصناعية . وكأنما كانت الرومانسية مخدراً يلهيه عن علله المتأصلة باطلاعه على ما تزعم أنه أحوال الناس الآخرين فى ماضيهم وحاضرهم ، لكي يحمد الله هو على كل حال ، فاذا ظل بعد ذلك متمرداً ساخطاً ،فهناك الموت ورهبته ، والمواقف الدرامية التي تمزق القلوب ، تجعله يحس ببعض القماءة والحضارة فيخفف من غلوائه .

فى وسط هذا الصخب والغليان ، وفى غمرة هذا الطوفان من الوهميات ، لا عجب أن يظهر مفكر فيلسوف مثل **هيجل** ، يحاول أن يأخذ بيد الناس على سواء السبيل ، وأن يردهم الى بعض التعقل المبني على الاعتدال ، وعلى الصدق ، وعلى الاخلاص لشيء أكثر بقاء من تلك الفورات التي عاصرها . فنادى بالتدقيق فى معرفة كنه الأشياء من خلال أعيانها الموجودة فى العالم ، المعروضة على بساط الملاحظة والتجربة ، ودعا فى الفن بابعاد

التشنجات المَرَضيِّة ، والمؤثرات الدرامية ، والمتع المفتعلة ، لعل الذوق الاوروبي يرتد الى عدالة المثل الأعلى ونبله ، حيث المتعة الفنية تتميز بحالةالشبع والريّ الروحية التي أشرنا اليها ، بدلاً من النهم والسُعار اللذين كانت الرومانسية تحاول ايقاظهما بمظاهر واساليب موحية بخيال منحرف ، وشهوات بعيدة كل البعد عما تصوره فيلسوفنا في المثل الأعلى .

●●●

واذا كان ما قاله **هيجل** وصفاً للجمال ، وتحديداً لعلاقته بالفن ، ما يزال في لبه صالحاً الى الآن ، الا أن شرحه وتأويله ربما احتاجا الى ربط جديد بمقتضيات لم يكن يعرفها هيجل أو يتوقعها ، بل ربما احتاج الأمر ، ونحن نرتاد وجوه ذلك في الفنون في العالم العربي المعاصر الى بعض زيادات واضافات .

وأول ما نريد أن نسأل عنه بعد هذه الجولة الممتدة بين **أفلاطون وأرسطو وهيجل وبيكاسو وجاك بريفير** هو تعريف نرتضيه للفن .

الفن هو تعبير وجداني يخلقه الانسان ليفصح به عن تفاعل بينه وبين مظهر ما من مظاهر الكون الذي نعيش فيه . فاذا كان هذا التعبير يستخدم النغم ، ويتجه الى الاذن، فنحن في فن الموسيقى ، واذا كان يستخدم المادة ويتجه الى البصر ، فنحن في الفن التشكيلي ، واذا كان يستخدم الألفاظ ويتجه الى فهم المعاني التي تدل عليها ، فنحن في فن الأدب .

وقد حاول **هيجل** أن يرتب هذه الفنون ترتيباً تصاعدياً ، يبدأ من أدناها في التعبير عن الجمال الخالص وينتهي الى أنقى الفنون في هذا التعبير، فجاء ترتيبه على النحو التالي :

١ ــ **فن المعمار** ، وهو فن لا يستطيع أن يعبر عن فكرة أساسها التفاعل الداخلي بين الفنان والطبيعة الا بصورة غامضة خفية جداً . اذ هو يخضع لمتطلبات ناتجة عن اعتبارات مادية ، من علاقة مواد البناء بتقسيمات هندسية رياضية اجبارية ، وهو بذلك لا يكون الا تعبيراً صامتاً جامداً عن الفكرة . ثم انه مسخر لمقتضيات غريبة على مجرد التعبير الوجداني ، هي المقتضيات النفعية المعروفة ، من ايواء البشر ، أو احتواء المقدسات ، أو تهيئة المكان لألوان من النشاط الانساني ، كالتعليم والصناعة والتجارة والحكم والمواصلات ونحوها .

٢ ــ **النحت** ، هو أرسخ قدماً في الفن الصرف ، يقدم الجمال مجسماً ، ولكن سلطان المادة عليه كبير ، يجعله محدوداً بالنسبة للطبيعة الحية ، محروماً في معظم الأحيان من امكانات الحركة المطلقة واللون ... الخ .

٣ ــ **التصوير** ، وهو أكثر حرية ومرونة ودفئاً من النحت ، لعدم سيطرة المادة عليه بنفس الدرجة التي تسيطر بها على فن النحت، ولوجود امكانيات في التعبير اكثر تنوعاً وتعدداً كالألوان والظلال والأنوار وقواعد المنظور وخداعات البصر . ولهذا السبب كانت ميادين التصوير أوسع وأقدر على التعبير عن الشعور وعن الحياة بشتى مظاهرها .

٤ ــ **الموسيقى** ، وهي أرفع درجة من التصوير من ناحية ، وادنى من ناحية اخرى. أرفع لأن تعبيرها عن النفس البشرية ، وصور تفاعلها مع الطبيعة ، يكاد يكون مباشراً ، وغير محدود . وأدنى لأنها لا تعبر عن هذا تعبيراً تصويرياً واضحاً مباشراً ، بل يكتنفها الكثير من الغموض والرمز .

٥ ــ **الشعر** ، **وهو أرفع هذه الفنون جميعاً عند هيجل** ، لأنه يلخصها ويتفوق عليها بامكانياته الواسعة في وصف الواقع ، والتعبير المستفيض عن ادق خوالج النفس ، وابراز الحركة وهي في طور التكوين ، مع اعتماده على الموسيقى وتأثير النغم ، وسهولة تحريكه

للخيال ، واستعماله للرمز ، واعتماده على مختزنات العقل الباطن . ونلاحظ هنا أن هيجل كان ابن عصره تماماً ، ذلك العصر الذى أدرك فيه شيلر وجوته فى المانيا ، ولامارتين وفكتور هوجو فى فرنسا ، وشيلي وبايرون فى انجلترا ، واسكندر بوشكين ونيقولا جوجول فى روسيا . كان العصر كله عصر شعر فى المقام الأول فبهر بذلك هيجل .

الى جانب هذه الفنون البسيطة **تأتي طائفة من الفنون المركبة ،** أى التي تعتمد على أكثر من فن من هذه الفنون السابقة ، وأشهرها :

أ ـ فن الحفر : الذى يعتمد على الرسم والتصوير ، ولكنه يرتبط فى المقام الأول بأهداف مثل تصوير مشاهد من قصائد الشعر ، أو الروايات ، أو اعداد اعلانات للدعاية للمسرح أو السينما أو زيارة الأماكن السياحية ، ولذلك فهو يستمد الكثير من فنون الأدب والعمارة وغيرها .

ب ـ فن تنسيق الحدائق : وهو يعتمد بالدرجة الاولى على قواعد مستمدة من فن المعمار ، مضافاً اليها ايحاءات ملتمسة من فنون التصوير والشعر ونحوها .

ج ـ الغناء : وفيه يبدو التآخي والانسجام بين فن الأدب وفن الموسيقى .

د ـ المسرح : ويدخل فيه فن الأدب الى جانب التصوير والعمارة فى عملية الاخراج ، والنحت فى تحديد المواقف ، وقد تدخل الموسيقى التصويرية أيضاً .

هـ ـ الزخرفة : وهي فن معقد يعتمد على العمارة والتصوير والنحت ، كما يستمد كثيراً من أساليب التنغيم والانسجام من اصول الشعر والموسيقى .

و ـ الرقص : ويعتمد بالدرجة الاولى على قواعد جمالية مستمدة من فن النحت ، يضاف اليها الموسيقى ، واصول التكوين البصرى والتنسيق اللوني المحتواة فى فن التصوير ، كما يعتمد على كثير من القواعد التي يقوم عليها المسرح .

ز ـ الاوبرا : وهي فى رأى الكثيرين من جهابذة الفن تعتبر « فن الفنون » لاعتمادها على الشعر والموسيقى والغناء والمسرح والزخرفة والرقص والنحت والتصوير جميعاً ، وهي فن بهذا التركيب المعقد يحتاج الى تمرين كثير على تذوقه وتقديره ، وهو ـ فى الدرجات المرجوة من رقيه ونضجه ـ يُعتبر عاملاً من أهم عوامل تربية الذوق السليم فى الامم التي ينتشر فيها .

● ● ●

هذه الفنون كلها تتشابك وتتصل وتتعاون على بناء حضارة جمالية كاملة ، ولا يمكن أن نتصور الشعر يسير فى منحى والتصوير فى منحى آخر والموسيقى فى اتجاه ثالث ، لا يلم شعثها نمط ولا نهج ، ولا تحكمها فكرة ، أو يشدها اتجاه واحد. الشعر والعمارة والرقص والموسيقى والنحت والتصوير وما اليها من الفنون أقارب ، تخدم معتقداً واحدا ، وتهدف الى أهداف متماثلة ، ولكنها مع اتصالها بعضها ببعض ، حريصة كل الحرص فيما بينها على أن يكون منها استقلاله وسيادته ، فبعضها كما قلنا يتعامل مع البصر ، والآخر مع السمع. بعضها يقيم صروحاً مادية ضخمة راسخة لها كيانها الذى يسد الافق ، على حين يعتمد بعضها الآخر على خطرات ونفحات لا جسم لها ، تكاد تكون غير مادية تماماً ، كالنغم أو الألفاظ أو نبرات الصوت ، وما يبعثه ذلك من صور تتوالى فى داخل النفس . ولنقارن ـ لمزيد من ايضاح ذلك ـ بين عمل فنان سمعى وآخر بصرى ، بين الموسيقى والمصور :

يجلس الموسيقي الى منضدته ، فى غرفة يخيم عليها السكون التام . وتكون جلسته هذه غالباً فى الليل ، عندما تسكت الضوضاء

الخارجية أيضاً . وهو في هذه الجلسة متجه بكيانه كله الى داخل نفسه ، لا يتحرك ، ولكن تبدو عليه كل علائم الاجتهاد والاجهاد . يعمد من حين لآخر الى آلته الموسيقية (البيانو أو العود مثلاً) فيتحقق من العلاقة بين بعض ما بطن برأسه من ألحان ، ثم يعود الى منضدته فيشرع في تسجيل « النوتة » . وقد نـــراه خارج مكان عمله أيضاً وهو منهمك بما يدور في داخل نفسه ، أو مشغول بتسجيل شيء خطر له خطوراً عابراً فجائياً .

كذلـك نلتقى به أحياناً في قاعات ضخمـة مفعمة بالضوضاء ، اذ من أعماق كل السكون الذى أحاط به نفسه فانبثقت منها الأنغام التي يريدها ، يعود الى هذه القاعات الصاخبة حيث يتجمع عدد كبير من الناس لينصتوا ويستمتعوا ، بينما الفرقة الموسيقية الكاملة تعمل وتكد في أداء ما ألفه الموسيقار . نجد بين أفراد الفرقة من يمسك بقوس يجرى به رائحاً غادياً على أوتار معينة ، فتخور كأنها مرجل آلة بخارية ، أو تطن كأنها جنـــاح بعوضة ، ومن ينفخ في قنوات مختلفة فتئن أو تشهق ، بينما غيره يضرب على آلات من النحاس ، أو يقرع طبولاً وطنابير مختلفـــة الأشكال والأحجام. أما الموسيقار فيقف بعصاه الصغيرة ليدير الفرقة ، كي تستطيع بجهد متناسق أن تجسم بالنغم العظيم الهائل ما تصوره هو في أعماق نفسه في جوف الليل. وهكذا يكون انتاجه قد سكن أولاً في روحه هو على شكل يشبه الحلم ، ثم انبثق على شكل ذبـــذبات صوتية منظمة تهز القاعة الكبيرة ، ثم بقى بعد ذلك منزوياً مكتوباً في سطور « نوتة موسيقية» ينتظر بعثاً جديداً في قاعة اخرى حاشــــدة بالمستمعين ، أو في استديو للاذاعة ، أو في مصنع للاسطوانات والأشرطة المسجلة. وهكذا ينتهي عمله الفني الى أن يكون أشبه بطقوس صلاة معينة تعبد بها وحده أولاً ، ثم كتبها بعد ذلك ، ثم أمَّ بها الناس أخيراً وتركها. لهـــم يؤديها من شاء منهم وقتما يشاء .

أما الرسام المصوِّر ، فهو في مرسمه الذى يضيئه شباك كبير ، وأمامه منظر مكون تكويناً دقيقاً منسقاً : « موديل » عار أو نصف عـــار او كامل الثياب مثلاً ، و « فاز » به طاقـــة من الزهور ، وبعض الأقمشة من ســـتائر ، ومفارش وسجاجيد ... الخ . وهو ينجز لوحته الفنية ، وفي نفس الوقت يُصفِّر أو يغنِّي ، أو يتحدث مع « الموديل » أو مع زميل أو تلميذ ، أو يستمع الى جهاز « راديو » في مرسمه . وتمتزج كل هذه العناصر الصوتية والبصرية وتترسب في نفسه ، ثم تبدو من خلال الخلفية التعبيرية والوجدانية لعملـــه التشكيلي ، دون أن تعكر من صفو هذا العمل وانسجامه . وهو من حين لآخر يلقى عـــلى « الموديل » نظرة فاحصة ، نظرة متوترة نفاذة ، ثم بحركة ـ اما متحمسة محمومة ، وامـــا رزينة هادئة ـ ينقر على « الباليت » بالريشة أو الفرشاة أو واحدة من سكاكين الأصباغ ، أو باصبعه،عجائن ملونة يضع منها شيئاً على اللوحة المشدودة أمامه . وأحياناً نسمعه يصيـــح ساخطاً ، ثم يأخذ في مراجعة لون من الألوان بدرجة اخرى من درجاته ، وهكذا يمحـــو ويثبت ويحوِّر وينقّح ويصحِّح ، ومن الممكن للناظر اليه أن يستنتج مبلغ رضاه أو عدم اقتناعه ، بما يراه من ملامح وجهه أثناء العمل.

أما اللوحة نفسها فتمثل في أغلب الأحيان ـ لا المنظر الذى أخذ على عاتقه رسمه كما هو ـ بل منظراً موازياً له ، نتج من تفاعل المحيط الخارجي بكل أبعاده مع داخل نفس الفنـــان بكل أعماقها . وهذه اللوحة النهائية تظل منذ ذلك الوقت أثراً لا يقبل التغيير أو التبديل ، معلقة في اطارها في معرض أو متحف أو قاعة اســـتقبال ، لتكـــون أحيـــاناً متعـــة للنظـــر أو موضــــوعاً للحــــديث ، أو سلعة للتجارة . وهذا العمل الفني تناله العين بنظرة واحدة ، أى أن الفنان استطاع أن يُفصح عن كيانه كله في لحظة من لحظات صفاء الفطنة الانسانية للمبصر للوحته .. لحظة واحدة .

بينما احتاج عمل الموسيقار الى متابعة طويلة لكي يتكامل فى رأس المستمع .

وبالرغم من كل ما يفرق بين هذين الفنانين ، فهناك كما قلنا نقط التقاء وتقارب وتشابه ، وادراك كليهما عمل متمم للثقافة الانسانية ، والوعي الحضارى ، ومن الواجب ، حتى لا يكون الكلام فى ذلك ممكناً لكل من يستطيع أن يرص الألفاظ دون أن يمس جوهر الفكر ، من الواجب أن يقام لهذه الدراسة منهج وخطة وأبعاد وحدود ، تساعد على استكشاف مجاهل الفن وادراك الروابط الأصيلة بين الفنون بعضها وبعض . وقديماً قال الفيلسوف السكندرى **أفلوطين :** ان فن العمارة هو كل ما يبقى من المبنى اذا الغيت منه الحجارة ، أى أنه الفكرة الجمالية فى أقصى تجردها عن المادة . وهنا نريد أن نستهدى بأفلوطين ، فنطرح من الفن ما لا علاقة له به ، حتى يبقى الذوق الفني الخالص المصفى ، وهو العنصر القابل للدراسة المقارنة الجدير بأن يوضع على محك النقد ، باقي عملية الطرح هذه ، هو روح الفنان ، هو الاسلوب ، هو الاحساس ، هو طريقة الأداء ، هو ثقافة العصر وحال المجتمع ، وهو من بعد القانون الأساسى المنظم لكل الفنون (١٥) ؛ وبناء على هذه المحاولة الموجزة لتحديد المفاهيم والمبادىء ، نخطو نحو الجزء الأخير ــ والأهم ــ مما أردنا عرضه على القارىء فى هذا المقال .

• • •

الفنون فى العالم العربي

رأينا أن تنوع الفنون الى بصرية وسمعية وادبية ، وتشعب كل تلك الى الألوان المختلفة التي سردناها آنفاً ، لا يعني بالمرة أن كل لون أو نوع يسير فى طريقه دون أية صلة بالفنون الاخرى . بالعكس ، الفنون الجميلة كلها ليست الا ألواناً مختلفة من التعبير عن قيم واحدة ــ كما ألمع الى ذلك فكتور هوجو فى شعره الذى قرأناه . **ففى اليونان** مثلاً نجد معابد وصروحاً كالبارثينون والأكروبول ، تقف بحذاء تماثيل لفيدياس وكاليماك وپراكسيتيل ، ومسرحيات لسوفوكليس ويوروپيدس وأريسطوفانس وملاحم هوميروس ، وللجميع نفس الشموخ ، ونفس الروح والجوهر . لا تنافر ولا نشاز ولا اختلاف فى الوجهة أو الهدف ، لأنها كلها تغتذى من زاد واحد وترتوى بماء واحد .

وفى **اوروبا المعاصرة** يسير اللامعقول فى المسرح ، مع السريالية ، والتجريد ، والتشنج المتمرد بكافة اتجاهاته فى الموسيقى والفنون التشكيلية ، ومع الفورات الميتافيزيقية المبهمة فى الشعر ، لأن طبيعة القيم كلها تخضع لهذا الارتجاج الرهيب . فشبح الحرب ، حرب الابادة التي تعصف بالملايين ، وتترك المدائن الكبرى قاعاً صفصفاً ، يكاد يظل مطلاً بسحنته الشوهاء ، كل يوم ، يحوّل يقظة الانسانية الى كابوس بغيض . العقل يعلن افلاسه ، والدين أيضاً . أما الأخلاق فيزلزلها التشكيك ويصدعها التكالب على القشور ، ثم يهدمها اليأس ، ولا يحل محلها مساك آخر يمسك المجتمع . وفتوحات العلم المادى تتم دون تنسيق مقبول مع نمو الضمير الانساني . فالطاقة النووية تستعمل أولاً فى التدمير والابادة ، والتفكير فى التنقل بين الكواكب والأفلاك يبعثه طمع فى تسليط القوة الساحقة النهائية على العالم ، موجهة من قاعدة علمية عسكرية تكون قد ارسيت على القمر أو غيره من أجرام السماء ، والقتل والتشريد ، والفاقة والجوع ، والجهالة والوباء تخيم فى كثير من بقاع عالمنا ، فى فيتنام وفى فلسطين ، فى الهند وفى افريقية السوداء ، بينما تصدح الموسيقى ، وتنساب الخمور ، وتجرى الأموال على موائد

(١٥) Etienne Souriau; **La Correspondance des Arts;** Flammarion — Paris, 1947;pp. 9-11.

القمار وتنفق الملايين على الترف الخارج عن حد المعقول ، فى بقاع اخرى من نفس هذا العالم . والصناعة تغير شكل كل شيء كل يوم ، فسيارة عشر سنين مضت تكاد تكون الآن طرفة أثرية بجانب الموديلات الحديثة ، وطائرة ما قبل خمسة أعوام كذلك ، وحذاء السنة الماضية وفستان الشهر الماضي وتسريحة الأمس .

والفنان أديباً كان أم موسيقياً أم تشكيلياً ، فى وسط هذه الدوامة المجنونة فى اوروبا وأمريكا لا يمكن أن يخلق « اسلوباً » أو « طرازاً » أو « نمطاً » ، لأنه بهذا يخون رسالته فى ملاحقة التمزق والتشتت والهيجان الذى يحيط به . كل ما يستطيعه هو أن يحاول ـ هو أيضاً ـ التجديد ، وأن يطلع على الناس كل يوم بشيء من نوع ما يطلع عليهم من السيارات والطيارات والأحذية والفساتين . من هنا نجد ناقد الفنون الفرنسي « **برنار شامبنيول** » يقول فى كتاب له اسمه « **حالة القلق في الفن المعاصر** » (١٦)، ان في تاريخ الفن فترات من الزمن ينبغي تمييزها باسمين مختلفين ، اذ بعضها « عصور » ، وبعضها الآخر « مراحل » : الاولى تتميز بعمق الأساس ، وصلابة البنيان ، ووضوح الرؤية ، واستمرارها ، ووحدة النمط أو الطراز ، أما الثانية فهي مدد زمنية تتوالى فيها التجارب والمحاولات ، على السطح ، لا شيء فى الأعماق ، ولا استمرار ولا اتصال . ثم يقول أن العصر الذى نعيش فيه لا يستحق من الناحية الفنية أن يسمى عصراً ، فهو فترة لا اكثر . وهذا القول الذى يجعله تلخيصاً لحالة القلق التي يكتب عنها ، ردده غيره بالنسبة لهذا العصر فى غير الفن . فالكاتب المسرحي **جان جيرودو** (١٧) يقول عن السلام فى انطباعه على ضوء ما شهده القرن العشرون من جولات الصراع : « السلام هو الفترة التي تقع بين حربين » ، وكأن الحرب عنده قد أصبحت الوضع الطبيعي ، والموقف المتكرر ، وأكاد أقول « المنطقي » فى سلوك الانسانية . ويقول غيره (١٨) من كتاب اوروبا المعاصرين ، وهو يتحدث عن سن الرشد منظوراً اليه بمنظار بيئته وزمانه « ان سن الرشد هي السن التي يبدأ فيها الانسان ارتكاب حماقات ضخمة » كما قالوا عن الدين انه مخدر وأفيون ، وعن الوطنية انها صورة من التعصب الأعمى ، وعن الجنس انه بضاعة رخيصة تبيعها التقاليد فى السوق السوداء . كل ذلك كان لا بد أن ينعكس على الخلجات الوجدانية للانسان الاوروبي والأمريكي ، وأن يظهر فى الفن والأدب والموسيقى والمسرح على النحو المتفتت المتفجر المتطاير الذى أشرنا اليه .

• • •

وفى عالمنا العربي كنا نلاحظ الترابط بين الوان الفنون طالما كانت نابعة من ذاتنا . ففى بداوة العرب كان فنهم التشكيلي ككل فنون البدو أساسه الزخرفة ، منفذة فى مواد خفيفة صالحة للترحال مع الخيام وأصحابها . فكانوا يزينون السيوف والخناجر والرماح ، وكانوا يطرزون ما ينسجونه من صوف أو وبر ، ويزركشون بالعقيق والجزع والأصداف ونحوها تروسهم وبعض ما يصنعون من الجلد أو النحاس أو الفضة . كما كانوا يحبون اقتناء العقود والأقراط والخلاخيل والدمالج والأساور وقوارير الطيب محفوظة فى علب من

---

(١٦) Bernard Champigneulle; **L'Inquiétude dans L'Aujourd'hui;** Mercure de France — Paris 1939; p. 19 s.

(١٧) فى حوار مسرحية له عنوانها : امفتريون ٣٨ .

(١٨) جان بول سارتر .

العاج لنسائهم . وبالرغم من أنه لم تصلنا نماذج من هذا الفن البدوى الجاهلي ، الا أننا نستطيع أن نتصوره بوضوح ودقة من خلال الشعر العربي المعاصر له ، كما نستطيع أن نتحقق من صحة تصورنا باستقصاء ما يسمى الآن بالفنون الشعبية فى البوادى المنتشرة فى انحاء العالم العربي .

الصور (٦) ، (٧) ، (٨) ، (٩) ، (١٠)

سنجد أن هذا الفن البدوى الزخرفي لم يكن فى اغلب الأحيان يعتمد الا على نسق هندسي فى خطوطه وألوانه وتوزيعه ، يُبهج البصر ، ولا يحمل الا بعض التعبير الرمزى الفولكلورى المهندَس فى ثناياه . فالمثلثات المتعاقبة ترمز غالباً الى الخصب ، بقية من تصور قديم جداً للامومة وقيامها على ثلاث نقط أساسية فى الجسم البشرى هي الثديان والبطن ، النقط التى تنطوى على حمل الأجنة وارضاع الأطفال ، وهي بالتالي أصل الكثرة والنمو والتوالد . والأشكال الدائرية التي تحمل خطوطاً مشبكة أو نقطاً موزعة فى داخلها ، ترمز الى الدروع والتروس ، وتقوم بدور الوقاية من عين الحسود ، أو الحماية من فتكات الجن والشياطين . والأشكال المعينة المطوطة المدببة الطرفين ، تحوير هندسي لشكل السمكة ، وهي تدل على سعة الرزق الذى يأتي به الغيب ، كما يأتي الصيد الثمين من بين الأمواج . والخطوط المائجة أو المتكسرة تصور الماء بما يتبعه من خضرة المرعى ونعيم الحياة ، الى غير هذه من الرموز والأشكال (١٩) .

لكن المهم أن ذلك كله لا يرتبط بتعبير شخصي عن حالة وجدانية أو صورة لموضوع متكامل . وفى ظل هذه الخلفية الاجتماعية والفكرية يظهر الشعر بأوزانه وقوافيه ، مبنياً هو أيضاً على البيت المستقل الذى يتناسق مع باقي ابيات القصيدة فى شكله قبل كل شيء ، من حيث عدد الحركات والسكنات ، وتواتر النغم وتكراره ، وتماثل القافية واتصالها . هو تعبير أدبي يأخذ نفس الهيئة الزخرفية الموجودة فى الفن البصرى عند البدو . ويجرى فى نفس هذا الفلك الرقص الايقاعي الجماعى ، والموسيقى العربية الشرقية — وحدة متماسكة نابعة من طبيعة القبيلة ، ومن أغوار التراث الفولكلورى ، ومن آفاق الصحراء بما يملؤها من أشكال وأصوات .

أما الآن فان هذه الوحدة — التي رأينا مبلغ تماسكها من قبل ، ورأينا أواصر ارتباطها — تبدو مفككة فى الاتجاهات الفنية للعالم العربي فى حاضره :

فالشعر العربي ظل منذ امرىء القيس الى الآن له نفس الروح ، يسوده — شكلاً وموضوعاً — نفس الناموس الذى كان يوجه القدامى من الشعراء . وعندما حاول بعض المعاصرين من شعرائنا أن يبحثوا عن شيء آخر وقف بهم البحث عند تجارب مرحلية ، فى حسباننا أنها لن ترسى أساساً جديداً للشاعرية العربية ، ولا نمطاً ثابتاً ، ولو الى حين ، يجرى عليه الشعر . لأنها لم تعبأ بالأعماق ، ولم تَرتَوِ من العصارة المصفاة الكامنة فى التراث والتاريخ ، وفى أغوار النفسية العربية . فهناك من رأوا أن يكفروا — كفراً جزئياً فقط — **بالخليل بن أحمد** ، وما سنه من قواعد العروض والقافية . وبدأ بذلك بالتزام البحور والغاء القوافي ، وتزعم هذه الحركة فى النصف الأول من هذا القرن شعراء

---

(١٩) Edward, Westermarck; **Survivanees Païennes dans la Civilisation Mahométane;** Payet-Paris 1935.

Arthur Weigall; **Survivanees Païennes Dans le Monde Chrétien;** Payet-Paris 1934.

مدرسة « الديوان » فى مصر ، وفى مقدمتهم المرحوم **عبد الرحمن شكرى** ، ومنهم من شق عليه التفريط فى القافية ، فأبقى عليها مع تحوير قليل أو كثير ، وجعل عدوه الألد هو « البحر » ، ولكنه لم يقدر على هدم التفعيلة فأبقى عليها ، على أن تكون واحدة فقط تتكرر ــ هي هي ــ بعدد يختلف قلة وكثرة فى كل سطر ، ولا نقول فى كل بيت ، حسب حاجة الوجدان عند البارعين منهم ، وحسب التساهيل عند الآخرين . وبدا لغيرهم أن يسيروا الى آخر الشوط ، فقالوا بالوحدة العضوية بين الوجدان ، والصورة ، وآفاق الخيال ، وطاقة التعبير ، وامكانات الموسيقى اللفظية فى كل القصيدة ، بصرف النظر عن خضوع ذلك وزناً وقافية لشيء من جذور الشاعرية الشرقية ، ووقف فوج من هؤلاء متطرفاً فى أقصى هذا المنقلب ، بينما حاول آخر أن يردهم الى بعض النظام ، ولكنه كان نظاماً مجلوباً من اوروبا ، هو فى جوهرة تطبيق لاتجاهات ((**كولردج**)) ، ومحاكاة الفن ((**ايليوت**)) واضرابه من شعراء الطليعة الاوروبية .

وفى نفس هذا الوقت تظل الموسيقى مبنية على الزخرفة الهندسية العربية القديمة ، كما نمقها **ابراهيم الموصلي ، وابنه اسحق** ، وقننها الرياضيون ، وعلى رأسهم **الفارابي** ، ثم ثقلها على مر العصور البذخ الفارسي والتركي ، لا تكاد تخرج عن ذلك ، هي والغناء أيضاً . ويجيء الرقص الشرقي مكملاً لهما ، بحيث يكون الهدف الأخير من كل ذلك هو التفريح والتطريب ، دون رغبة مباشرة فى تعبير أو تصوير . وليس عبثاً ما رواه مؤرخو **الفارابي** من أنه استطاع بعزف على القانون أن يضحك الناس ثم يبكيهم ثم يدخلهم فى نوم عميق ويترك لهم المجلس وينصرف. فان تحريك الوجدانات الوقتية ــ مهما كانت قوية جارفة ــ وهو قمة البراعة فى هذه الفنون ، شيء غير التعبير ، الذى هو اضافة معان وقيم وطاقات جديدة محركة للنفس والعقل .

أما المسرح فانه يتقاطر علينا من كل الجهات . بعضه مترجم حرفياً ــ عن **موليير وراسين وشكسبير** وغيرهم من الكلاسيكيين ، وبعضه مقتبس من فصول مسرح الأراجوز أو خيال الظل ، وبعضه غير ذلك ، بحيث يتوالى على خشبات المسارح الرومانسيون ، والواقعيون ، والنفسانيون ، والسرياليون ، والأخلاقيون ، واللاأخلاقيون ، والوجوديون ، والعدميون ، ومن لم يُصنَّفوا بعد فى مذهب أو طريقة . ولسنا فى هذا نسيج وحدنا ، أو أمة شاذة بين الامم . اذ لو اننا هبطنا اليوم فى مدينة من عواصم الفن المسرحي فى العالم ، ولتكن باريس مثلاً ، لوجدنا هناك الآثار الكلاسيكية ــ الفرنسية والأجنبية ــ تمثل كل ليلة على مسرح الكوميدى فرانسيز فى صالتيه الاوديون ، والباليه رويال ، ووجدنا فى نفس الوقت المسارح الأهلية فى « البوليفار » و « ومونمارتر » تقدم الألوان الاخرى من القرن التاسع عشر الى أقصى طلائع الثائرين والمتطرفين المعاصرين ، وأمكننا أن نرى الى جانب ذلك عيون الأدب المسرحي اليوناني ، كما تقوم بعض المسارح بتجارب رائدة فى الاخراج ، وتطوير هذا الفن ، يتزعمها من ناحية : المسرح القومي الشعبي فى « باليه دى شايو » ، ومن ناحية اخرى : مسارح الحبيب ، فى « مونبارناس » و « الحي اللاتيني » ، هذا الى مسارح تخصصت فى التمثيليات الغنائية ، أو الاوبرا ، أو التمثيليات المرعبة ، التى تعتمد على اخراج ارهابي يمثل البشاعة فى أقصى وأقسى صورها . ولكن الفرق بيننا وبين

مدينة كباريس فى هذا الصدد هو فى التخصص والتوزيع ، بحيث يقترن كل مسرح عادة وفى الأغلب ، بلون معين من الأدب المسرحى ، واسلوب محدد فى اخراجه ، وجمهور من المتعودين عليه ، بينما يظل الأمر فى عالمنا العربي موكولاً للمصادفات ، بحيث لا نستطيع أن نقول ان المسرح الفلاني لا يقدم الا كذا وكذا من التمثيليات ، لا يستثنى من ذلك الا القليل مثل مسرح نجيب الريحاني فى القاهرة ، الذى كان على مدى سنين طوال يقدم اللون الذى اشتهر به فى التأليف **الريحاني** نفسه هو وصديقه وشريكه المكمل له ، **بديع خيري** .

والسبب فى تغيب أدنى اتجاه نحو التخصيص والتنظيم من مسرحنا ، هو قلة المسرحيات العالمية المترجمة ترجمة تصلح لخشبة المسرح . والمخرجون العرب هم أول من يكتوى بنيران هذه الأزمة ، اذ يضطرون فى كثير من الأحيان الى كتابة المسرحية من جديد حتى تصلح للاخراج والتمثيل . ومن ناحية اخرى فان انصراف المسرح العربي برمته الآن ، عن المسرحيات المكتوبة بالفصحى ، والاقتصار الذى يكاد يكون تاماً على العامية قد أديا الى ألا نجد مكاناً فى عرفنا المسرحي الحالي لروايات **شوقي** ، أو لترجمات **خليل مطران** عن **شكسبير** ، أو ترجمات **طه حسين** عن **سوفوكليس** .. الخ . وهكذا يصدق هنا المثل الذى يقول ان دنيانا لا يضر بها الفقر بقدر ما يضر بها سوء التوزيع ، وهو المبدأ الذى يجعله المفكرون الاشتراكيون منطلقاً لهم فى الاقتصاد ، وهو فى الفن أيضاً جدير بالاهتمام .

اما ما يقال من أن مسرحنا ، مسرح ناشيء جديد ، فكلام فيه نظر . كان هذا المسرح جديداً وناشئاً منذ فترة تناهز قرناً من الزمان ، أما الآن فقد شب عن الطوق ، اذ أن حياة طولها قرن ، وفى عصر السرعة ، ليست بالعمر القصير . ولا نريد أن نقول ان النُتَف المسرحية المجلوبة من كل مكان ، حتى من عندنا ، يسودها فى الأداء والاخراج والديكور نفس الافتقار الى طابع مميز ناطق بواقعنا .

ان نهضة المسرح فى العالم العربي ، لن تتم الا بتخطيط دقيق يجعل المسرح منافساً جدياً للسينما ، لا ترتاده الخاصة فقط ، وانما يستطيع كل فرد من أفراد الشعب أن يجد ، ويختار ، مسرحه المفضل ، كما يختار المقهى الذى يسهر فيه ، وبشرط ألا يكون ثمن التذكرة مرهقاً لجيبه ، أو أن يكون ما يُقدم فى المسرح متفاوتاً تفاوتاً شديداً فى شكله وموضوعه ، فبهذا يصبح لكل مسرح نوع معين من الزبائن ، وبهذا يسهل على النقاد أن يمارسوا نشاطاً موجّهاً لحركة لو أنها أثّرت الأثر الكامل المرجو منها لتقدم معها الأدب والفن التشكيلي والموسيقى والذوق العام للامة كلها ، بل لأمكن امداد العقل العربي على مستوى الجمهور بكثير من أنوار الوعى الحق ، والحضارة التي تهتم باللباب ولا تغتذى — كما هي الحال الآن — بالنفايات .

ولا يستطيع من يجول فى عالم الفنون أن يصل الى المسرح ثم يتركه دون أن يقف بعض الوقت عند السينما . هذا الفن انتقل الينا من الغرب فى وقت مبكر أيضاً ، فعمره فى مصر الآن اكثر من خمسين سنة . ومع ذلك فان وباء التقليد قد حرمنا من أن نكون فيه طواويس ، وانتهى بنا الى ان نصير غرباناً ، نحجل ونتعق بدمامة وقبح ، لا يشذ عن ذلك الا القليل النادر . والسبب فى هذا اننا — مع التسليم بضرورة التقليد — قد أسأنا اختيار النموذج والقدوة . وضعنا نصب أعيننا الفيلم

الأمريكي ، وهو انتاج تجارى يطوف ارجاء العالم ، ومهما يكن تافهاً أو فاشلاً فان اتساع آفاق توزيعه وميادين تسويقه تكفل له تغطية نفقاته وربحاً أكيداً من بعد . وهكذا اقدم المخرجون الأمريكان على الانجازات الضخمة الهائلة التي تتكلف الآلاف ومئات الآلاف ، بل الملايين ، وتقف من ورائهم امكانيات كاملة من الناحية العلمية ، حتى فرض هذا الفيلم الأمريكي نفسه على العالم ، وأصبحت دور العرض السينمائي نفسها تحمل فى احيان كثيرة اسماء شركات سينمائية أمريكية : « مترو » ، « برامونت » ، « كولومبيا » ... وحتى « هوليوود » . ولما كنا افقر من حيث المال ، واضيق من حيث دائرة التسويق ، واصغر من حيث الامكانيات الفنية ــ فان تقليدنا لهذا العملاق اظهرنا أشد قماءة . ولو اننا حاولنا أن ندرس الامكانيات التي نجح بها الفيلم الهندى مثلاً فى العالم ، أو الوسائل المتواضعة التي حقق بها كثير من المخرجين الفرنسيين والايطاليين تحفاً فنية رائعة ، ولو أننا أمعنا النظر فى الأساليب التي انتهجها الفيلم البولوني أو الفيلم التشيكوسلوفاكي ليشق طريقه فى حدود رسالته ومقدراته وموارده ، لكان ذلك أقرب الى ما نحتاج اليه ، وكان أيسر مئونة على ممولينا ومخرجينا ، واحبّ الى قلوب جمهورنا ، واقل تعريضاً لنا للسخرية والشماتة . وهذه الكلمة الأخيرة قد ذكرتني فجأة بالعدو ، العدو الاسرائيلي وموقفه من الانتاج السينمائي . انهم هناك ، لنفس الأسباب التي ذكرتها ، من ضعف التمويل وضيق التسويق ، قد آثروا أن يبقوا بعيدين نهائياً عن هذا المضمار الى خمس سنين مضت فحسب . مع علمنا بما يتبجحون به من السبق فى كل شيء . لقد احسوا بأن العصر الذى نعيش فيه يمتاز ضمن ما يمتاز به بالغذاء المحفوظ ، غذاء المعدة على شكل معلبات ومجففات ، وغذاء الفكر على شكل اسطوانات وأشرطة مسجلة ، وبدا لهم أن الفيلم الذى بدأ فى العالم على شكل معلبات مسرحية ، أو غذاء مسرحي محفوظ ، قد ابتعد الآن عن هذه البداية فأصبح مستحضراً « كيماوياً » يجب أن يُوزن تركيبه بدقة حتى لا يكون ساماً ولا تافه الأثر . وأخيراً ، منذ نحو خمسة أعوام ، ظهر الفيلم الأول من اخراجهم . وبالرغم من طبول الدعاية ومزاميرها التي صدحت له مبشرة بمولده ، أو معلنة وجوده ، فانه كان حدثاً لا يقيد فى سجل مفاخرهم ، باعتراف نقاد تل ابيب أنفسهم . ومنذ ذلك الحين تظهر افلامهم بكثير من الاستحياء والحشمة نظراً لأنها لم تنجح فى كل مما كانوا يعقدونه عليها من آمال . ولعل مما يجدر تسجيله هنا أن واحداً من ابنائهم الذين تكونوا فى مصر هو الذى تولى الدور الأهم فى تحريك السينما فى اسرائيل ، وهو بلا شك الذى يرجع اليه فضل نقل ما كان قد تزود به من محاسن السينما المصرية وعيوبها الى هناك ، فله منا الشكر على اسهامه فى ضعف السينما الاسرائيلية .

ويأتي الفن التشكيلي فى العالم العربي مفترقاً الى وجهتين :

الاولى قديمة تراثية ، تتجلى فى الصناعات الحرفية الشعبية ، وفى بعض الوان الأداء التشكيلي التقليدى الذى تداولته الجماهير العريضة واخذه الأبناء عن الآباء ، ينفذونه فى الأرياف والأحياء الوطنية بشكل يماثل ما كان عليه منذ القدم .

والثانية حديثة ، متحضرة ، مثقفة . وهي التي تؤمّن القيام عليها مدارس الفنون

الجميلة واكاديمياتها وكلياتها فى العالم العربي، ومن وراء ذلك جمهور خاص من الزبائـــن والتجار والنقاد ، يكادون يخضعون بشكل أساسي ومستمر لقيادة الغرب .

والفن التشكيلي فى وجهته الثانية ناشيء عن جديد فى العالم العربي . اذ أن الجماهير العربية كانت ــ وما تزال فى كثير من الأنحاء ــ تعيش حياتها اليومية فى قوالب تقاليدهـــا الجمالية والحضارية القديمة فى المســكن ، والملبس ، وما يلزم لذلك من وسائل الزخرفة والتجميل . أى أن الفنون العربية الاسلامية فى السجاد والنسيج وصناعة الأثـــاث ، وآنية الخزف والفخار والنحاس ، وفى عمارة المساكن الخاصة والمباني العامــــة ، ظلت مستمرة يصيبها الفقر المترتب على اقتصاد عليل حيناً ، والغنى الناجم عن يسر ورخاء أحياناً ، وتنضح عليها مؤثرات فارسية أو تركية أو أندلسية أو نوبية حسب موقـــع الاقليم وصلاته البشرية التاريخية ، ولكـن يستمر الطابع الاسلامي الذى لا مكان فيـــه للوحة أو التمثال .

وامتدت يد الاستعمار الاوربي الى الشرق العربي منذ القرن التاسع عشر ، فى جـولات متفرقة ، وعلى فترات مختلفة . وجاء السادة الجدد بحضارتهم الغربية ، وبنوا مساكنهم على مفهوم معمارى ثابت فى أذهانهم ، وأثثوها حسب الطُرز المنتشرة فى اوروبا ، وزخرفوها بما تعودت عيونهم أن تراه منذ النشأة الاولى . وهكذا ظهرت فى الشرق العمارة الحديثة وما يلزمها من النحت والتصوير والزخرفة والفنون الدقيقة . ولما كانت اوربا قد تعودت أن تفكر فى كل شيء من خلال الاستغلال الاقتصادى ، فانها راحت تنشر ذلك بين المواطنين ، ثـــم تُغريهم بالأخذ بما يلزمه من تغيير الأزياء ، والعدول عن كثير من التقاليد القديمة فى المطعم والمشرب واللهو وقضاء الفراغ . وصادف ذلك عصر السرعة فى المواصلات وقيـــــام حضارة كاملة مبنية على البخار والكهرباء ، وظهور الصحافة وحرصها على متابعة آخر ما تتمخض عنه المدنية الحديثة فى اوربا . بل ان هؤلاء الاوربيين الذيـــــن حلوا بالشرق ، مستعمرين ، أو مستغلين ، أو مشاركـــين بخبرتهم فى دفع المجتمع الى الأمام ، قد خططوا مدناً كاملة أحياناً ، خلقوها على صورتهم .

وهكذا أصبح التمثال القائم فى ميدان عـــام أو فى حديقة ، والصرح المشيد ليكـون داراً للبلدية أو متحفاً أو محطة للمواصــلات أو مدرسة أو قصراً للحاكم ، نمطاً جديداً مـن الانشاء ، كما أن داخل هذه الأبنية أصبح فى كثير من الأحيان معرضاً لطرائف التصويـــر والزخرفة وسائر الفنون الجميلة . ونشطت فى الوقت نفسه حركة التنقيب عــــــن الآثار والتحف القديمة ، كما كثر مــن أبناء الوطن العربي من يترددون على اوروبا وأمريكا للتعليم أو السياحة أو العمل . كل تلك الامور أحكمت فصل الفكر الفني التشكيلي المثقف عن التراث ، ووصله بمقاييس الذوق والجمال الغربية . وانتقل من اوربـــا بعض الفنانين لينزلوا فى رحاب ابناء جلــــدتهم المقيمين فى الشرق ، يعيشون من ثمرة العمل معهم ولهم ، وبدأ بعض الموهوبين فى الفنون التشكيلية من ابناء العرب يأخذون عن هؤلاء أو يحاكونهم .

كان ذلك فى البداية بطريقة غير منظمة ، ثم انشأ بعض الأجانب فى عواصم شتى مـــن العالم العربي معاهد أهلية لتعليم الفنــون الجميلة . وأخيراً ــ فى ١٣ مايو سنة ١٩٠٨ ــ افتتحت مدرسة للفنون الجميلة بالقاهرة ، كان مقرها فى درب الجماميز ، غير بعيد مـــن

قصر عابدين . كان كل أساتذة هذه المدرسة من الأوربيين ، فرنسيين أو طليان . وفى أواخر سنة ١٩٠٩ افتتح المعرض الأول لأعمال طلبة الفنون الجميلة فى قاعة بشارع شريف بالقاهرة . وكان من بين المبرزين من تلاميذ المدرسة المثال محمود مختار ، والرسام محمد حسن . وكان الأساتذة فى هذه المدرسة يصرون على رفض أى عمل فني لا يلتزم القواعد المقررة فى الفن الاكاديمي الاوروبى ، الذى كان فى هذا الوقت يعتمد على الأداء الفوتوغرافي الدقيق للأشياء دون أدنى تصرف، وقد زاده ضعفاً كون أساتذة هذه المدرسة أنفسهم من غير الرواد والأئمة في الفن الأوروبي ذاته . ولاتمام ربط الفنان العربي بالنمط الغربي فى الفن التشكيلي ، كان المبرزون من طلبة هذه المدرسة يرسلون جميعاً الى اوروبا ـ فرنسا أو ايطاليا ـ للتخصص ولاستكمال التكوين الفني . ومع سيادة العالم الغربي على مخلفات الدولة العثمانية بعد سقوطها فى الحرب العالمية الاولى ، احكم ربط الذوق الجمالي فى الفنون فى كل الشرق العربي بالاتجاهات الغربية فى الفن . لكن كانت بداية ذلك تقليداً اعمى ، لا يرتبط كثيراً بظروف هذا المجتمع العربى ، ولا حتى بأحوال الطبيعة الجغرافية فيه فضلاً عن التاريخ .

وما يقال عن بداية الفن التشكيلي فى مصر يصدق على غيرها من البلاد العربية على نحو ينقص أو يزيد . فرسام لبنان الكبير المرحوم **قيصر الجميّل** هو أيضاً ثمرة تكوين ودراسة اوروبية بحتة، وكذلك الأمر فى الفنانين الذين ظهروا فى المغرب العربي أو سوريا أو فلسطين العربية أو السودان أو العراق . ولكن، انصافاً لهؤلاء جميعاً ، نقول أن القرون الطويلة التي فصلت بين الفن التشكيلي المعاصر وبين الفنون الجميلة الأصيلة فى العالم العربي كانت السبب الأساسى في أن يضطر الفنان العربي الحديث الى أن ينهل من المنبع الجارى أمامه ، لا سيما أن الوعي الفني على مستوى الجماهير لم يكن موجوداً على الاطلاق ، وكان الفنان محتاجاً ، لكي يعيش من فنه ، الى احترام ذوق زبائنه ، وتقدير مطالبهم ، والسعي فيما يرضيهم ، وكان هؤلاء اما من الأجانب المقيمين فى الشرق العربي ، واما من طبقة معينة تجرى فى فلكهم وتعيش على طريقتهم .

ولا يمكننا هنا أن تغفل أن هذه القرون الطويلة من السبات العميق ، والغفلة عن أمور الفن قد تتابعت فى الوقت الذى كان فيه الفنان الأوروبي يحاول أن يستكشف أو يبتكر وسائل تكنولوجية جديدة فى المواد التي يستعملها فى انتاجه الفني . فالعمارة الأوربية قد شهدت البناء قديماً بالحجر المنحوت المصقول المبني على مخطط تقوم فيه الحيطان والجدران مستقيمة راسية ، ثم تغطيها سقوف مسطّحة أو مسنّمة ، كما هي الحال فى الأبنية اليونانية والرومانية ، والمباني المسيحية البدائية ، أو تتوجها قباب مكورة دائرية فى الطراز البيزنطي والقبطى . ثم لجأ المهندس في العصر الرومي باوروبا الغربية الى استغلال العقود المقوسة ، تلتحم بها الجدران من أعلى فتكون هي أساس السقوف ، ومنتهى الأعمدة والدعائم . ثم شهدنا بعد ذلك عمارة فى اوروبا الغربية أساسها العقد المدبّب ، أو القوس المركّب ، لأن خبراء فن البناء قد لاحظوا أن هذ النوع من العقود والأقواس والأقبية أقوى على حمل الأثقال ، وأمتن ، وهو بهذه المثابة أقدر على اعطائهم الفرصة للتخفيف من مواد البناء بالنسبة لحجم الفراغ الذى ينتفع به ، وهكذا ظهرت العمارة القوطية بارتفاعاتها الشامخة ، وفتحاتها الواسعة التي تزينها شبابيك الزجاج

الملون المعشق ، وابهائها الفخمة المنبسطة بين دعائم معمارية رائعة الجمال . وكان كل ذلك : من داخله وخارجه ، يزدان بالتماثيل العجيبة الشأن التي يندر أن نعرف اسم واحد من الفنانين الذين أبدعوها . كانت العمارة القوطية صورة فخمة للمعتقد المسيحي الكاثوليكي بما اقترن به في اوروبا الغربية من أريج الفولكلور وأثر التراث الشعبي . فالكاتدرائية القوطية صورة لما يتخيله المسيحي الأوروبي في العصور الوسطى عن الكون والله والدنيا والآخرة والعالم المنظور والآخر غير المنظور ، بما يتقلب في رحابه من الملائكة والشياطين والوحوش الخرافية وألوان الثواب والعقاب ، ثم اننا نلحظ من الناحية التكنولوجية الخاصة بمواد البناء أن هذا الطراز عندما انتقل الى شمال اوروبا (السويد ، والنرويج ، والدانيمارك ، واسكتلندة) كان الذين ينفذونه مهندسين ممن اخذوا الصنعة أبا عن جد في بناء السفن ، ولذلك كثر اعراضهم عن الحجر وتنفيذ هذا المعمار بالخشب ، وساعدهم على ذلك انتشار الغابات في بلادهم ووفرة الأخشاب الضخمة الصلبة المتماسكة الألياف ، من فصائل البطم والسنديان والزان والسَرْو والشربين ونحوها . ومع بداية عصر النهضة الاوروبية — في القرن الخامس عشر — يظهر التوسع في استعمال الطوب الأحمر والقرميد ، وتختفي العقود والأقبية لتعود مكانها الأسقف المسطحة أو المسنمة . ثم تشق العمارة في القرن التاسع عشر طريقاً آخر عندما ترقى صناعات الحديد والفولاذ ، اذ تبدأ العمارة المعدنية التي يعتبر « برج ايفل » في باريس الانموذج المتضمن لكل قواعدها واسرارها وخفاياها .

ومنذ ذلك الوقت انتشرت هذه العمارة المعدنية في بناء السفن والجسور والقناطر والمحطات والمخازن ثم قطارات السكة الحديدية والسيارات والطائرات والصواريخ وسفن الفضاء . ومن العمارة المعدنية انبثق اتجاه آخر فرض نفسه في جميع أنحاء العالم هو البناء بالاسمنت المسلح ، وهو في جوهره عمارة معدنية يخف فيها استعمال الحديد ، ليكون هذا الحديد مقوياً لأعمدة من مركبات من مواد البناء أساسها مسحوق الاسمنت الصناعي ، يضاف اليه بنسب معلومة مدروسة الرمل وحصباء الظّر (الظلط) والجبس أحياناً . وكانت تلك الطريقة عودة الى البناء القائم من كتلة واحدة متماسكة مصبوبة في قالب ، وعُدولاً عن الطريقة التقليدية في البناء ، وهي وضع الحجر على الحجر ، أو المدماك على المدماك ، والصاق ذلك بالملاط ، فهذه الطريقة اصبحت لا تستعمل في عمارة الاسمنت المسلح الا لأغراض ثانوية هي اقامة الحواجز والفواصل المختلفة التي ينقسم بها المبنى الى أجزاء . كذلك اختفى استعمال الخشب نهائياً من هذه العمارة فيما عدا الشبابيك والأبواب ، بل ان هذه قد أصبحت تصنع كثيراً من المعادن الخفيفة والزجاج المقاوم للكسر .

وفي النحت والتصوير ظهرت العجائن الصناعية لصب التماثيل وتلوين اللوحات ، كما انتشرت المصانع التي تنتج الأدوات والمواد التي يستعملها الفنان من ازاميل واقلام ومساطر وَرِيَش وسكاكين وغيرها . وفي عالم الزخرفة والديكور فتح التوسع في انتاج « البلاستيك » ومختلف انواع اللدائن النباتية والحيوانية والبترولية ميادين وامكانيات تكاد تكون لا نهائية . هذا ولا ننسى أن التصوير الملون بدأ في عصر النهضة مقتصراً على العجائن اللونية المائية المقواة بالصمغ أو البيض أو بعض

المواد الكيماوية الاخرى ، وهذا التلوين هو المعروف عند أرباب الفن باسم « التمبرا » . ولكن ما لبث أن جاء ــ في عصر النهضة نفسه ، وفي غضون القرن الخامس عشر ــ الأخوان ((فان آيك)) ، جان وهو برخت ، من هولندا للاستفادة من فناني ايطاليا الذين كانت لهم الصدارة والقيادة في ذاك الوقت ، ويبدو أنهما وجدا محاولات لاستخدام الزيوت في الدهانات الحائطية يرجع بعضها الى عصور قديمة . فحاولا ابتكار ألوان يمكن استخدامها في التصوير ، أساسها الزيت لا الماء . وكانت المشكلة القائمة أمامهما هي التوصل الى زيت قابل للجفاف ، وقد وجدا ما ينشدانه في زيت بذر الكتان المغلي . ولما كانت المحاولات القديمة السابقة انما تعتمد على زيت الجوز أو الخشخاش النيىء وكانت نتائجها أقل جودة من الرسم بزيت بذر الكتان ، فقد انتهى الأمر الى اعتبار هذين الأخوين الهولنديين هما المخترعين للتصوير بالزيت .

كذلك كانت العادة قديماً تجري على أن يكون التصوير ثابتاً على الحيطان أو السقوف ، وكان الفنان يصمم اللوحة مدخلاً في حسابه المنبع الذي تستقبل منه الضوء ، والفرض الذي تستعمل من أجله القاعة أو الحجرة التي توجد فيها ، ونوع الناس الذين يرتادونها . ولكن تغيرت الحال عندما ظهرت اللوحة المتنقلة ، أي المرسومة على مسطح سهل الحمل ، لا علاقة له بالمباني ، يمكن تعليقه بمسمار في اى مكان . هذا الاعتبار أيضاً أثر على اسلوب التصوير ، وجعل نظرة الفنان للوحته لا تتعلق بمصدر النور الذي سترى فيه ، ولا المكان الذي ستعرض به . وجاء اختراع التصوير الضوئي الآلي بالكاميرا (التصوير الفوتوغرافي) فهاجم الفنانَ المصور في مصدر رزقه الأول ، وهو تصوير الأشخاص ، بل هاجمه في كل ميدان . وكان على هذا الفنان أن يُعمل قريحته في استنباط اساليب اخرى في التصوير والتلوين لا تستطيعها الكاميرا ، وهكذا تفجرت الثورة الفنية الكبرى التي بدأت بالمدرسة التأثرية ، او الانطباعية ، على يد الرسام الفرنسي ((**مونيه**)) سنة ١٨٧٢ ، عندما عرض أولى لوحاته على هذا الاسلوب ، واسمها « انطباع ــ شروق الشمس » . وتلتها أو عاصرتها مدارس اخر كالواقعية الجديدة التي قامت ، في أواسط القرن التاسع عشر على يد الفرنسي ((**جوستاف كوربيه**)) والتكعيبية التي قامت في أوائل القرن العشرين وكانت الخطوة الاولى نحو الفن التجريدي ، وهي مدرسة باريسية تزعمها في بدايتها **بيكاسو وجورج براك** . وقد عاصرت هذه المدرسة مدرسة ثائرة اخرى اطلق على فنانيها اسم الوحوش ، وهم ((**ماتيس**)) و ((**ماركيه**)) و ((**دران**)) و ((**فلامنك**)) و ((**رووه**)) و ((**مانجان**)) .. الخ . وعاصرتها السوريالية التي تزعمها **سلفادور دالي وپول كلي واندريه برتون وتانجي ودي كيريكو** ، وانضم اليها الفنان المتجدد أبداً **بيكاسو** . (الصورة رقم ١١)

وليس هنا مجال حصر كل ما تلا ذلك من مدارس فنية اوروبية معاصرة ، ولا الحديث عما أحدثته في عالم الفن من آثار ، ولكننا كنا نريد أن نقدم صورة للتطور الساخن الى درجة الغليان في أكثر الأحيان ، الذي سار عليه الفن التشكيلي الاوروبي في فترة السبات العربية ، لكي يتضح من ذلك أن الفنان العربي عندما شدته اليقظة الحديثة نحو استعمال الفن اداة للتعبير لا للتجميل ، وجد لغته العتيقة في هذا المضمار لا تسعفه ، واضطر ــ وهذا أمر

طبيعي ــ الى أن يتعلم اللغة الجديدة ، لغة الريشة والازميل والمسطرة والقلم فى أبعد ما وصلت اليه فى الغرب .

• • •

والآن وقد أحكم الفنان استخدام هذه اللغة الجديدة ، نجده ــ وهذا أمر طبيعي أيضاً ــ قد شعر بالحاجة الى أن يخلق لنفسه هو تعبيره الشخصي ، المستمد من بيئته وظروفه ونضاله وتراثه ، وكان من أوائل من حاولوا ذلك فى التصوير الاستاذان المرحومان **محمد ناجي ومحمود سعيد** ، وفى النحت زميلاهما **محمود مختار وأحمد عثمان** الذى فقدناه منذ أشهر قلائل . فقد استمد هؤلاء الرواد الكبار الوحى من خلال الحياة الشعبية المصرية منظوراً اليها من خلال قوانين نضجت فى ظل الفراعنة وتطورت بلمسات من الذوق القبطى والاسلامى وتجاوبت مع أصداء عالمية منطلقة من عصرنا الحديث وجالت فى مجالات تلفها المأثورات الاسطورية السحيقة . ونستطيع أن نقول ان فناً تشكيلياً عربياً قد شهد بعثاً جديداً على أيديهم يرعاه من بعدهم أساتذة ما زلنا نعقد عليهم أكبر الآمال . (الصورة رقم ١٢)

ومع ذلك فاننا نعود الى القول بأن النهضة الفنية فى العالم العربي تتطلب تخطيطاً يبدو لنا أنه يجب أن يضع فى اعتباره أولاً وقبل كل شيء هذه العناصر الجوهرية الأساسية :

أولاً : أن يتم التنسيق المحكم بين فنون الأدب والفنون السمعية والتشكيلية ، بحيث يختفى التفاوت الرهيب فى المواقف والمراحل القائم بينها الآن ، لتكوّن جبهة متسقة تستقبل تيارات الحياة المعاصرة بنفس الحساسية ، وتنظر اليها من نفس الزاوية ، وتتعامل معها بنفس الاسلوب . فهذا التعاون بين الفنون هو كما أسلفنا أساس الأصالة المرجوة للفن ، وهو من بعد جواز المرور اللازم له حتى يتخذ لنفسه حق المواطنة فى صميم الشعب العربي وحق المعايشة للانسانية المعاصرة .

ثانيا : أن يكون فى عالمنا العربي المعاصر نقد فني مبني على المعطيات الثقافية المميزة للعقلية العربية ، وأن يتخطى النقاد مرحلة تنميق الكلام ، **وتدبيج العبارات** التي ينطلقون فيها من فكرة مسبقة تجرهم الى المدح أو القدح ، دون العناية بالتحليل الواضح ، السمح ، الواعي ، الذى يستخدم حصيلة ثقافية غنية ، تتخطى الانطباعات العابرة الى وضع المبادىء والاسس ، واطلاق الأحكام العادلة الرصينة ، واعطاء ما لقيصر وما لله لله دون أن يقيموا وزناً للحفاوة التي تغدق عليهم فى افتتاح المعارض أو عند زيارة الفنانين ، ودون أن ينساقوا وراء أبواق دعائية تجارية أو عقائدية أو صحفية مشبوهة .

ثالثا : أن تنشط حركة للتوعية الفنية والأدبية والموسيقية ، **مخططة منظمة** ، مبنية على تمكين الجماهير العربية العريضة من التجارب مع فنها القومي ومن تذوق فنون الانسانية . ولا بد ان يبدأ هذا من المدرسة . فمثلاً فيما يتصل بتذوق الفن التشكيلي ينبغي ان تكون المدرسة مزدانة بنسخ من عيون الفن القديم والحديث فى الوطن العربي . كما يستحسن أن تكون هناك زيارات منظمة لمتاحف الآثار والفنون منذ المدرسة الابتدائية، يصحب فيها المعلم تلاميذه الى المتحف فى بعض دروس التاريخ والحضارة ، أو فى بعض دروس

الرسم والتذوق الفنى ، فيشرح لهم تاريخياً وتكنولوجياً وفكرياً أبرز الملامح المميزة لما تقع عليه عيونهم من تحف وآثار . كذلك يجب أن تخصص الاذاعات العربية حلقات لنشر التذوق الأدبي والموسيقى والتشكيلي لدى المستمعين ، لكن بطريقة سهلة الهضم محببة الى النفوس ، وثيقة الصلة بالواقع العملي للسواد الأعظم من الامة العربية فى اشغالها ولوازم حياتها ومقتضيات الفكر لديها . وأن تكون الاذاعة المرئية (التلفزيون) الوسيلة الاولى عند تطبيق هذه المحاولة فى ميدان الفنون المسرحية والتشكيلية . كذلك ينبغي أن تخرج الصحافة من قوقعة الطرائف والشذرات وحديث المجتمعات الى نقد منهجي وجذرى مستمر لكل ما يستحق ذلك من المبتكرات العربية اولاً والعالمية من بعد ، فى الآثار والفنون التشكيلية **والموسيقى** والفناء والمسرح والسينما .

●●●

(صورة رقم ١٣)

وبعد فان حديث الفن فى العالم العربي ليحلو ، وتحلو الاطالة فيه . ولكن الفن ككل أثر من آثار النشاط الانساني الأصيل لا يستفيد فائدة أكبر من تلك التي يجنيها من النقاش واصطكاك القرائح وتركيز الأعين والآذان والعقول على أعمال متبلورة موجودة بالفعل ، وانما أردنا بهذه‌الجولة السريعة أن نفتح‌الطريق الى ذلك ، وأن ندعو الى هذه المائدة الفنية كلّ من اعتدل مزاجه ورهف ذوقه وحسنت نيته فى خدمة الجمال .

★★★



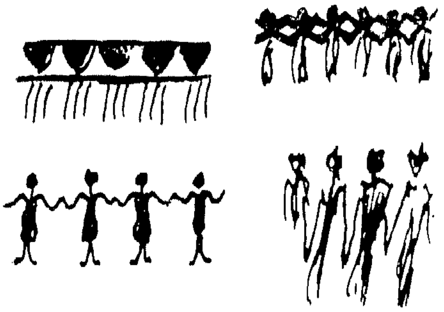
شكل ١ انطوان ڤاتو ـ امرأة مسكري



شكل ٦ كوب من الخزف من ايران (الالف الرابع ق.م)
ويبدو في زخرفته عالم كامل من الرموز الداخلة في
نظام هندسي



شكل ٧ صحن من تل حسونة بالعراق
(الالف الرابع ق ـ م)



شكل ٨ راقصات المعبد في تحريرات زخرفية مختلفة
(سامرا ـ الالف الرابع ق.م)



شكل ٣



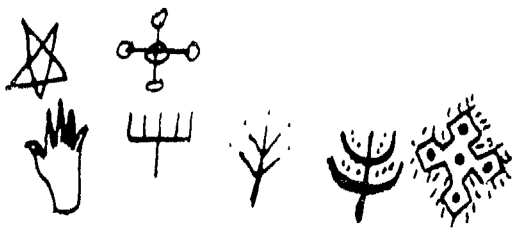
شكل ٤



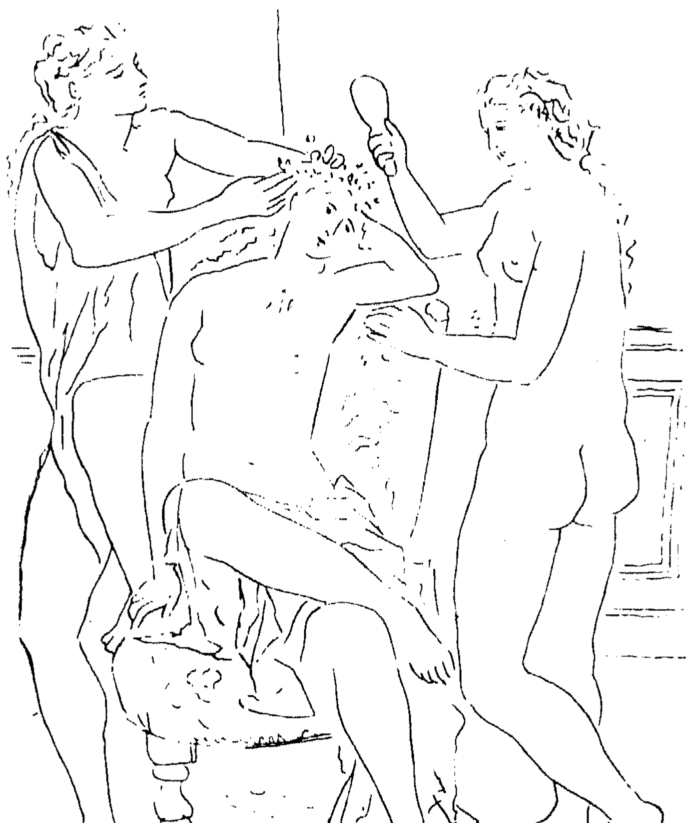
شكل (٥) فان جوخ ـ أزهار



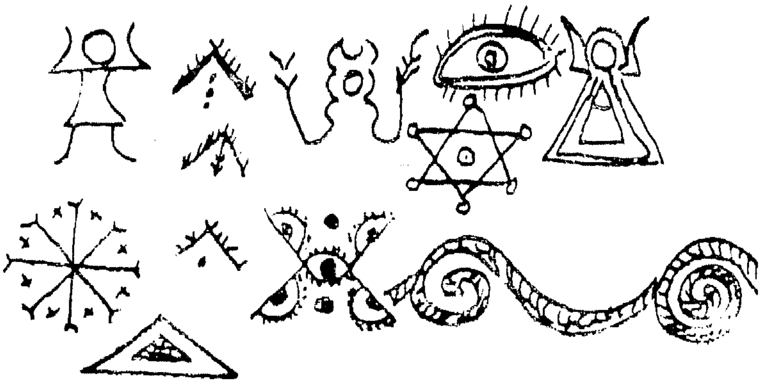
شكل ٢ بول سيزان ـ طبيعة صامتة



شكل ٩ من حلى البدو المعاصرين ونقوشهم الزخرفية



شكل ١١ پابلو بيكاسو ـ التواليت



شكل ١٠ زخرفات بدوية اسلامية معاصرة



شكل ١٢ السد العالي ـ محمد عويس
استاذ التصوير بكلية الفنون الجميلة بالاسكندرية



شكل ١٣ اسماعيل شموط وصورة من حياة اللاجئين
الفلسطينيين في احد المخيمات

أدباء وفنانون

ريتشارد ڤاجنر
بين العاطفة والعبقرية

ثروت عكاشة *

لم يشهد العالم موسيقياً خلّف ظهوره دوياً كذلك الذى خلّفه ظهور الموسيقى العبقرى الألمانى ((**ريتشارد ڤاجنر**)) . فمنذ تفتح شبابه توهّج فى أعماقه احساس بأنه نبى يحمل رسالة الارتقاء بالموسيقى حتى تبلغ بتأثيرها أعماق النفس البشرية .

ولم يتوقف طموح ڤاجنر عند حدود التأليف الموسيقى ، ولكنه تعداه الى الكتابة يشغل بها عقول المثقفين وعشاق الفنون فى عصره بمؤلفات بلغ مجموع صفحاتها أربعة آلاف وخمسمائة موزعة بين عشرة مجلدات ، بشرت بفن جديد يتألق فى عالم انسانى جديد يغدو فيه الفن بمثابة الروح للجسد ، ذلك أنه كان يحلم بإعادة تكوين الانسان وجدانياً عن طريق فن انساني جديد .

وكان المسرح هو البوتقة التي رأى ڤاجنر أن يصهر فيها فنه .. بوتقة تتلاقى فيها الفنون جميعها متشابكة متكاملة ، تتشكّل فيما بينها

* دكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة ومساعد رئيس الجمهورية للشئون الفنية سابقا بجمهورية مصر العربية . له اهتمامات واسعة بالفن ، ويقوم الآن بإصدار موسوعة عن الفن التشكيلي بعنوان ((العين تسمع والاذن ترى)) .

فناً واحداً متعدد الجوانب ، يحتضن الموسيقى والدراما والفنون التشكيلية والرقص والشعر. واطلق على هذا الفن الجديد الشامل اسم « الدراما الموسيقية » . ولم يقدم لها نماذج رائعة فحسب ، بل شيد لها مسرحاً خاصاً تتجلى من خلاله فى أروع صورة ، وحدد طريقة اخراج الدراما الموسيقية على خشبته . وقد استثار ڤاجنر فى الشعب الألماني احساسه القومى ليجمعه حول هذا الفن الحديث النابض بالشاعرية سواء فى موضوعه الدرامى أو موسيقاه أو مناظره أو ملابسه وديكوره واضاءته .

كان ڤاجنر طاقة لا تعرف الكلل ، لا حدود لثقته فى نفسه ، طاف بالعالم وأثقل نفسه بالديون ناشراً موسيقاه ، لافتاً الأنظار الى رسالته التى لم يتخل يوماً عن احساسه بمسئولية حملها .

وقد أدخل ڤاجنر تغييرات جوهرية فى اسس الدراما وتغييرات جذرية فى تشكيل الموسيقى المسرحية ، واستحدث طريقتين ارتبطتا باسمه حتى اليوم وهما طريقة « اللحن الدال » و « اللحن المستمر » ، ونقل الموسيقى السيمفونية الى الاوبرا التى طورها وأخرج منها نموذجاً جديداً هو « دراماه » الموسيقية .

ولم تلبث موسيقى ڤاجنر أن استقطبت العشاق واصبحت مدرسة فنية هامة ، وتسلطت عبقرية صاحبها على الحياة الفكرية والفنية فى جميع أنحاء اوروبا ، ونظر الكثيرون الى فنه على أنه « فن المستقبل » ، والى نظريته عن وحدة الفنون على أنها القانون المطلق للفن ، وأصبح فن ڤاجنر نموذجاً يُحتذى ، غير أنه تأكد فيما بعد استحالة محاكاته .

وحفلت درامات ڤاجنر الموسيقية بسحر لا يُقاوم ، فمن موسيقى رفيعة تقوم على اشتقاق الألحان أحدها من الآخر الى بناء التفاعلات الموسيقية الهامة ، ثم اشتراك الاوركسترا مع الغناء وقيامه وحده بدور رئيسى فى التصوير الموسيقى الرائع. بالاضافة الى ارتكاز هذه الدرامات على الأساطير التى تمثل أروع تراث الفكر الانساني وطفولة البشرية ، والتى حمَّلها ڤاجنر بمعان معاصرة ، فلم يعد المشاهد يرى فيها ماضيه وحده بل وحاضره ، وأصبحت متعة الخيال والعقل معاً .

ومع ذلك فقد جابه فن ڤاجنر معارضة عنيدة من أعداء قساة لم ينتقدوا موسيقاه ونظرياته فى الفن فحسب بل تناولوا حياته الشخصية بالتجريح ، وما أكثر ما امتلأت به حياته من مآخذ .

كان ڤاجنر شخصية مغامرة عنيدة تمور نفسه بالزهو والغرور والثقة المفرطة ، يؤمن أن عبقريته تفرض على الآخرين أن يحيطوه بالرعاية البالغة حتى يفرغ بكل جهده الى ابداعه الأدبى والفني الذى اعتقد أنه ضرورة لا غنى عنها للبشر تذكى فيهم عشق الحرية وتدفعهم الى الارتقاء .

وما أشبه ما ابتدعه ڤاجنر فى عالم الدراما والموسيقى من ثورة بما أثاره هيجل بأفكاره فى عالم الفلسفة . ومن أجل ذلك بات ڤاجنر من المعالم البارزة فى تاريخ الفن ، وظلت موسيقاه ينبوع متعة تستروح الى جانبه النفوس المجهدة وترتوى منه القلوب الظمأى ، وترتفع فى ظلاله الأرواح لتحلق فى عالم اسطورى تخطى حدود الزمان والمكان .

واذا كان حفيده ڤيلاند ڤاجنر قد رأى أن موسيقى جدّه تقطر حساً وشهوة وأنها لذلك تجتذب متطرفى الفكر والعشاق الملهوفين الذين يرون الجنس متمثلاً فى شخصيات ڤاجنر اللامعة من الرجال والنساء ، وأن الحسيّة

النابضة فى موسيقاه هى التى تدفع مستمعيها الى حالة من الحماس الجامح ، فمن العسير أن ننسى أن ظهور ڤاجنر قد اجتذب حوله عدداً من أشهر الموسيقيين والشعراء فى اوروبا، من بينهم مجموعة من الفنانين الفرنسيين امثال بودلير وچيرار دنرڤال وشانفلورى وتيوفيل جوتييه وليون ليروا ، وقام هؤلاء واولئك بتبنى قضية ڤاجنر والدفاع عنها ، وتبلورت هذه الحركة فى ظهور **« المجلة الڤاجنرية »** التى اكدت ارتباط الأدب الفرنسي بثورة ڤاجنر الفنية فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين . وتأثرت المدرسة « الطبيعية » التى ضمت اميل زولا واتباعه بڤاجنر ، كما تأثرت بعدها « المدرسة الرمزية » . وقيل ان زولا قد نقل الى فن القصة طريقة « اللحن الدال » التى كان يطبقها ڤاجنر فى الموسيقى .

ومع بداية الربع الأخير من القرن التاسع عشر لم يكن هناك بين مؤلفى الموسيقى من يرفض استخدام طريقة اشتقاق الألحان بتكرار « اللحن الدال » ، ولم يعد هناك من يفضل تقسيم الاوبرا الى أجزاء منفصلة عن « اللحن المستمر » ، فى الدراما الغنائية .

وأثرت موسيقى ڤاجنر فى موسيقيى عصره حتى أعلامهم من أمثال « ڤردى » الذى حرص مع تأثره على أن يحتفظ بطابعه القومى الخاص، فان ثمار الفكر كثمار الأرض تدين بجزء من مذاقها للتربة التى انبثقت منها جذورها واستمدت منها الغذاء . ولا شك أن أصالة ڤاجنر وارتباطه بتربته كانا أحد أسباب عالميته . وقد احتضنت كل النظم السياسية التى تعاقبت على الرايخ الألماني اسم ڤاجنر : فقال عنه النازيون انه اشتراكي وطني ، وادعى الألمان الشرقيون أنه رجلهم لأنه ولد فى « ليپزج » ، وفسر برنارد شو رباعيته الشهيرة تفسيراً اشتراكياً مليئاً بالجاذبية والاقناع . هكذا حلقت روح ڤاجنر فوق البشر جميعاً لعالمية فكره مع أصالته القومية .

وفى هذا المقال سوف نرافق رحلة حياة هذا العملاق الألماني ، فى طفولته وصباه ، وفى رحلة كفاحه الفني من أجل نشر موسيقاه ، نشهد حماقاته ، ونستمتع بابداعه ، ونتعرف في لمحة خاطفة على أفكاره ونظرياته . ذلك أن من حق فاجنر ــ وهو واحد ممن أثروا الموسيقى العالمية ــ أن تعرف الأجيال المتعاقبة دوره فى تاريخ الفكر البشرى كى يقدموا له ماهو جدير به من تكريم . فلتكن هذه الصفحات تحية لأحد أصحاب الفضل على فن الموسيقى العظيم .

تحية لريتشارد ڤاجنر .

★ ★ ★

(١)

طفولة فى مهد الفن

من نافذة بيت متواضع يسمى « البيت الأحمر الأبيض » يشمخ فى مواجهته تمثال أسد حجرى ، وقفت امرأة نحيلة فى الرابعة والثلاثين تتطلع راعشة الى موكب الامبراطور نابليون وهو يخترق شوارع ليپزج فى طريق عودته الى فرنسا فى ١٩ اكتوبر عام ١٨١٣ . وتوردت وجنتا المرأة وعصفت الفرحة بين جنبيها وهى تشهد الجلاء عن المانيا وتستمتع بلحظات الحرية الاولى بعد أيام من القلق والرعب والمأساة ، ما زالت ذكرى طلقات مدافعها المحمومة تعصف فى آذانها . وسحبت طرفها عن الأطلال التى خلفها التخريب والحريق حواليها وسرحت بأفكارها الى زوجها فردريك ڤاجنر رجل الشرطة الذى لم يعد من عمله بعد ، وانحنت على طفلها الرضيع ريتشارد الذى بلغ شهره الخامس وهو يغفو عاقداً ذراعيه على صدره فى وداعة . ولد ريتشارد فى ٢٢ مايو عام ١٨١٣ وسط طلقات مدافع « معركة الامم » ، ولم يكد يبلغ شهره السادس

حتى كان والده فردريك قد أغمض عينيه الى الأبد ، اثر اصابته بالتيفوس الذى اجتاح المدينة ولم تعنه أعوامه الأربعة الأربعون على المقاومة ، مخلفاً وراءه اسرته ـ المكونة من زوجته واولاده السبعة يصغرهم جميعاً ريتشارد ويكبرهم البرت الذى بلغ الرابعة عشرة من عمره ـ فى مهب الريح بلامعين .

وكان فردريك ڤاجنر مرهف الحس يعشق المسرح ويتردد عليه فى رفقة صديق فنان يعمل بالتصوير والتمثيل معاً هو « لودڤيج جيير » خلال اثنى عشر عاماً متتابعة ، وكان صديقاً حميماً يتصرف فى منزل صديقه تصرف رب الدار ، ويعشقه الأولاد الصغار حين يشاركهم اللعب فيشيع بينهم ـ وهو الممثل الموهوب ـ جواً من المرح المحبب اليهم .

وتلقفت الصديق لودڤيج جيير فى اسى الى ابناء صديقه الفقير بعد رحيله والى امهم المكدودة القسمات « يوهانا روزين پيتز » . وفى لحظة من لحظات الوفاء الانساني الصادق قرر أن يربط مصيره بمصيرهم ، ولم تمض سوى شهور ثمانية حتى أصبح لودڤيج جيير زوجاً ليوهانا وأباً لصغارها الثمانية .

ولم يكد ريتشارد يشب عن الطوق حتى التصق بلودڤيج ، يرافقه اينما حلّ ويناديه بقوله « أبتاه » ، وهو ما اثار الظنون حول نسبه واطلق حوله الشائعات . ايكون ريتشارد ابن أبيه ڤاجنر الذى حمل اسمه فى شهادة الميلاد أم ابن صديق الاسرة الذى اصبح زوجاً لامه بعد مولده بأكثر من عام ؟ وقد استحال القطع براى فى هذه المسألة ، وبقيت سحابة معلقة على طفولة ريتشارد دون أمل فى أن تتبدد . وكيف لنا أن نتبين حقيقة نسب ذلك الصبى وليس فى ملامحه ما يوحي بشبه بوالديه ، غير أن الصفات والمواهب ليست مما يرثه الأبناء عن الآباء دائماً . والغريب أن ريتشارد ڤاجنر قد نسب نفسه الى لودڤيج جيير يوماً يدون تاريخ حياته ، لولا ان زوجته كوزيما لفتت نظره الى أن فى ذلك تعريضاً بشرف امه التي أنجبته فى حياة أبيه .

وعلى أية حال فان ارتباط لودڤيج جيير بهذه الاسرة كان بداية لتغيير حاسم فى مقدراتها . فقد كان جيير كاتباً وشاعراً مولعاً بالمسرح مجنوناً به ، جعل من بيته ندوة للممثلين والمغنين ، واصطحب أبناء زوجته صغاراً لمشاهدة المسرحيات التراجيدية والكوميدية حتى هاموا جميعاً بالمسرح هيام « أبيهم » الجديد به ، وخاصة ريتشارد الذى وجد فى عالم المسرح السحرى ما يفضل عالم البيت والمدرسة . ولم يكن ريتشارد يرضى بأن يذهب الى سريره الا بعد أن يتسلل الى الحجرة التى يجتمع فيها أصدقاء جيير من الممثلين والادباء والنقاد يربتون على كتفيه ويتحسسون وجناته ويغرقونه بكلمات الحب والتشجيع . وكأنما كان الصبى يحس أن هذه المجموعة المتميزة هى التى سوف يختار من بينها أصدقاءه وزملاءه وأنصاره يوم يشتد عوده وينخرط بدوره فى الحقل الفنى . وأن يكون الصبى قد حدس ذلك فان حدسه لم يخب .

شهد رتيشارد ثلاثاً من اخواته يتسلقن خشبة المسرح وينتزعن التصفيق من المشاهدين . ارتقت « روزالينا » خشبة المسرح وهى فى السادسة عشرة من عمرها ، وظهرت « لويزه » على المسرح فى دور غنائي نالت عليه جائزة اولى وهى فى الثانية عشرة من عمرها . ولم تكن « كلارا » قد أتمت الثالثة عشرة يوم مثلت دوراً فى مسرحية « بيت لحم » التى كتبها لودڤيج جيير .

هكذا جاء جيير الى بيت ڤاجنر فحوّله الى منتدى فنى ، وغرس فى الأبناء حب المسرح والشعر والتصوير ، وقادهم الى النجاح ، فقد كانوا شغله الشاغل حتى خلال رحلاته لرسم لوحات الملوك والامراء الذين كانوا

يتعقبونه بالرجاء والالحاح لشهرته التى ذاعت حين صور ملك باڤاريا وملكة ساكسونيا .

لم يظهر ڤاجنر مع ذلك موهبة تميزه عن زملائه وقتئذ،ولم تجتذبه خشبة المسرح ، غير أنه أبدى ولعاً بالحيوانات وخاصة الكلاب ، انتقى من بينها رفيقاً يؤثره بوده وحنانه . وسقط كلبه ذات مرة فى الماء فقذف بنفسه وراءه لينقذه ، وشاركته اخته سيسيل الصغيرة فى تلك المغامرة . وظل ريتشارد على وفائه للحيوانات حتى لنراه يقبل الجياد المنهكة حينما تمضى به فى رحلة طويلة ، ونشهد روعة هذا الوفاء المتبادل يوم نرى كلبين يشيعان جثمانه الى مقره الأخير ويقفان فوق مقبرته فى أسى مذهل .

اجهد جيير نفسه بشأن مستقبل ريتشارد، وكم تمنى له أن يصبح مصوراً مثله لولا عزوفه الدائم عن هذا الفن ، مؤثراً عليه السيرك يقلد فنانيه ويتسلق الأشجار وأسطح الدور فى شجاعة وتهور ثم يجول بين كواليس المسرح ، يتابع كل ما يجرى فى اهتمام بالغ ، ويعبث بأصابع البيانو كلما مرّ به . وذات ليلة أوى جيير الى فراشه مريضاً فأخذت يوهانا ابنها الى الغرفة التى يقبع بها البيانو القديم ، واجلسته اليه قائلة : « اسمعنا ما تعلمت فسيخفف هذا من آلام والدك » ، واطاع ريتشارد وبدأ يعزف بعض ألحان تعلمها ، وانصت جيير فى اهتمام ثم همس فى اذن زوجته : « الا ترين أن ابنك ذو موهبة موسيقية ! » ثم اغفى راضياً فقد اكتشف موهبة ريتشارد الحقيقية . وفى الصباح أدركه الموت وهو فى الواحد والأربعين من عمره ، اي أصغر من صديقه فريدريك ڤاجنر يوم وفاته بثلاثة أعوام . ووقف ريتشارد مذهولاً وقد شهد والده جيير يموت مرات عديدة على المسرح — وهو يمثل دور عطيل — ثم ينهض ليحيى المشاهدين ، اما اليوم فانه يراه صامتاً خامد العينين ، ويلمح امه تبكى الى جانبه واخوته ينكسون رؤوسهم ، ويبدو مشهد الموت غريباً مفزعاً فى عينى الصبى .

وهكذا فقد والده الثاني وهو فى الثامنة من عمره . وهو أن لم يذكر شيئاً عن والده الحقيقى فريدريك ڤاجنر ، الا أنه أحب والده جيير من كل قلبه ولازمه احساس بمرارة فراقه حتى أنه وصفه فى رسالة الى اخته سيسيل بعد خمسين عاماً من وفاته بأنه « مثل أعلى للتضحية بالنفس من أجل هدف نبيل » .

وكان من الطبيعى أن يتخذ ريتشارد من جيير أباً له تقديراً واعترافاً بجميله ، ولو ان شهادة الميلاد التي كان يحملها ريتشارد ڤاجنر قد أنقذته من السجن ، ذلك أن جيير مات غارقاً فى الديون ، ولو كان اسم جيير مكان اسم ڤاجنر فى شهادة ميلاده لصادف متاعب جمة فى صباه .

★★★

(٢)

تفتح الفنان

عايش ريتشارد فى كواليس المسرح عالماً خيالياً ساحراً . اجتذبته مناظر الديكور ، وفخامة ملابس الممثلين ، وجمال الأقمشة الرائعة ، وبريق الجواهر والحلى . وادرك تأثير الحركة على المسرح ، وقيمة الكلمة الشاعرية بين شفتى الممثل ، ولم تفته جاذبية الألوان والأضواء . وكان تأثير هذا كله كالسحر فى نفس الصبى ، فانزوى فى بيته ليخلق مسرحاً كاملاً من الكرتون يحرك فيه العرائس والدمى ويجرى على السنتها الحوار . وهكذا استطاع حب المسرح أن يخلق من ريتشارد ڤاجنر وهو فى الثالثة عشرة من عمره مؤلفاً ومخرجاً مسرحياً فى الوقت نفسه .

ولم تكن اقامة ڤاجنر لمسرح العرائس اتجاهاً

منه الى دنيا العرائس وعالم الطفولة والخيالات الساذجة ، وانما كانت تعبيراً ـ فى حدود امكانياته ـ عن ولعه الدفين بالمسرح .. بالمسرح الكبير .. بشخصياته الحقيقية وأبطاله الآدميين . وقد فكر أول ما فكر فى أن يكتب مسرحية للعرائس ، غير أنه لم يتمها . ولقد صادف تجربة حب عابرة فى مراهقته مع « ايميليا هوفمان » دفعته الى أن يحاول الكتابة للمسرح .

وكان من الطبيعي لعاشق المسرح أن يعشق الشعر الذى يكتب به النص المسرحي فى المسرحيات الكبرى آنذاك ، فاخذ ينهل من شكسبير وجوته وهوفمان . وبفضل هؤلاء العمالقة الثلاثة أصبح ڤاجنر شاعراً مسرحياً، فكتب مسرحية « ليبالد » التي اقتبسها من مسرحيتى شكسبير « الملك لير » و «هاملت ».

ثم عرف ڤاجنر فى عامه الخامس عشر موسيقى بيتهوفن فنبض قلبه كما نبض عند سماعه شعر شكسبير ، وازداد تردده على صالة الموسيقى « جيڤاند هاوس » منصتاً الى اوركسترا المدينة واهتزت مشاعره «لافتتاحية ايجمونت » ، وكشفت له موسيقى بيتهوڤن عن قوة تعبير الموسيقى وقدرتها على بعث الحياة المتدفقة فى الدراما .

التقت هوايات ڤاجنر الثلاث : « المسرح والشعر والموسيقى » ، وأحس أنه وجد طريقه منذ اكتشف تلك الرغبة الدافقة فى أن يصبح موسيقياً . ولما كانت الرومانسية «الابتداعية» سائدة فى ألمانيا فقد تسربت الى نفس ڤاجنر احلام الرومانسيين وخيالاتهم وتصورهم لعمل فنى مكتمل يحرك الفكر ويشبع الحواس معاً .

لم يُضحِّ ڤاجنر اذن بالمسرح والشعر من أجل الموسيقى بل استقر فى يقينه أن يخلق منها عملاً واحداً يكتب هو نصه الشعرى ويضع الحانه الموسيقية ويتولى اخراجه كذلك . وبدت له الاوبرا على أنها الفن النموذجي المتكامل لأنها تجمع بين الموسيقى والشعر والدراما . وبدأ يكتب أعمالاً اوبرالية محاولاً أن يبلغ الكمال فى نصيها الشعرى والموسيقى ، وأن يوائم بين اللفظ والصوت ، وهو ما برع فيه بعد سنوات قليلة وبزّ به جميع الأعمال الاوبرالية على اطلاقها .

ومالبث ڤاجنر أن ضاق بالتردد على مدرسة نيكولاى الموسيقية فى ليپزج ، ووجد أن بقاءه فى المدرسة مضيعة لوقته الذى شاء أن يخصصه كله للموسيقى ، غير أن الحظ ساق اليه احد أساتذة الموسيقى وهو تيودور فينليج ليفطن الى موهبته فأغراه بالتردد على مدرسة « التومانا » وعُنى به عناية خاصة ، ولقّنه المعلومات النظرية الضرورية التي يستطيع بها أن يشق طريقه الفنى . ولم تكد تمضى شهور ستة على تردد ڤاجنر على مدرسة التومانا حتى اكتشف فينليج أنه قد لقن تلميذه كل ما كان بوسعه أن يلقنه اياه من المعارف الموسيقية الأساسية ، ولم ير ضرورة لأن يستمر ڤاجنر فى المدرسة خاصة بعد أن كتب مجموعة من « الصوناتا » رضى عنها استاذه وقدم بعضها فى قاعة « جيڤاند هاوس» وفى مسرح ليپزج .

انطلق ڤاجنر وراء دراساته الموسيقية بعيداً عن فصول المدارس ، فدرس الڤيولينه على يدى روبير سيپ عازف الڤيولينه الأول فى فرقة « جيڤاند هاوس » ودرس البيانو على يدى فريدريك ڤييك معلم روبرت شومان ، واصبحت أوبرات ڤيبر وموتسارت عالمه ودنيا خيالاته ، واستغرق فى قراءة كتاب « التأليف الموسيقى » الذى وضعه « لوچييه» محاولاً أن يصوغ الحانه الجديدة على هديه .

وقد أثارت الانتفاضة السياسية التي حدثت فى ليپزج فى ٢ سبتمبر ١٨٣٠ حماسة ڤاجنر وعطفه على المعذبين فى الأرض ، فمال

الى صف الثوريين . وفى العشرين من عمره تأثر ڤاجنر بمأساة البولنديين المنتشرين فى انحاء اوروبا بلا مأوى ، والهاربين أمام الزحف الروسى ، فألف افتتاحية « پولونيا » .

غير أن انغماسه فى العمل السياسى قد حرك بعض الجوانب الدميمة فى شخصيته ، ونمّى فى نفسه جنوناً بالعظمة ، فأخذ يتصدى للآخرين اثباتاً لتفوقه فى كل مجال . وشارك الطلبة الشراب والمناقشة وسهر على موائد اللعب ، واستهواه العراك حتى أنه تحدى خمسة من أعتى الطلبة وأشدهم لملاقاته فى مبارزة دون أن يلم بقواعدها . غير أن المبارزة لم تتم حيث هجر اثنان منهم جمعية ساكسونيا التي ينتمون اليها ، واصيب اثنان آخران بجراح فى معركة ، واحتجزت الشرطة خامسهم بعد افراطه فى الشراب ذات ليلة . وتعرف ڤاجنر الى قوم أسوأ من هؤلاء يشاركهم اللعب بعد أن وقع أسير موائد القمار ، ثم مضى يتردد على أخطر المقامرين واحطهم فى الأحياء المشبوهة بليپزج ، وقامر يوماً بمعاش امه كله ، وليلتها جرى خياله الى مصيره البشع ومصير اسرته واعتزم الا يعود الى الدار أبداً والقى بآخر مافى جيبه قبل أن يقوم ويمضى . غير أنه ربح ، ولم يكد يسترد معاش امه حتى عاد الى بيته وقد عقد العزم على الا يعود للمقامرة أبداً ولم يعد ، فقد كان من ذوى العزيمة الماضية .

انتهت فترة انحرافات المراهقة سريعاً فى حياة ڤاجنر ، وعادت هواياته الفنية تشده من جديد ، وقرر أن يحترف الموسيقى يبحث فيها عن معاشه ، عن مستقبله ومجده وطموحه . ووقف عمه ادولف ڤاجنر ، الأديب الفيلسوف والعالم المؤلف المسرحى ومترجم العديد من المسرحيات الاغريقية واللاتينية ، من ورائه يشد أزره ويشجعه .

على هذه الصورة كان البيت الذى ولد ودرج فيه ريتشارد ڤاجنر حتى بلغ اشده ، منتدى فنياً عرف فيه حب الموسيقى والمسرح وتقديس الفن والعلم بفضل والده كارل فريدرك ڤاجنر العاشق للفن ، وجيير الفنان المبدع ، والعم ادولف العالم الذى زوّد ابن أخيه بما يؤهله لكى يكون مؤلف أعمال خالدة . وتغلب تأثير بيت ڤاجنر بجوه الفنى على تأثير البيئة الخارجية المليئة بالانحرافات .

★ ★ ★

(٣)

انعطافات القلب

أظهر ڤاجنر منذ طفولته ميلاً ملحوظاً الى النساء ، ولعل النصيب الضئيل الذى منحته اياه امه من الحنان ثم البحث الدائم عن صدر حان هو الذى دفعه الى الارتماء فى أحضان أخواته البنات وهو صغير . وكان البحث عن الحنان فى أخواته مشوباً بأحاسيس غريبة ، فقد كان ريتشارد شديد الاعجاب بأخواته والكلف بهن وكأنهن فتيات غريبات ، كما كان قلبه يخفق فى عنف حين يلمس ثيابهن. وقد هام وهو فى الثالثة عشرة من عمره كما أسلفت بفتاة تدعى « أميليا هوفمان » غير أنها لم تكن الا بداية على طريق طويل ، اذ اعجب بعدها بالممثلة « ڤلهلمينا شرويدر دى فريانت » فأسرع يكتب لها خطاباً يعلن فيه أنها ملأت حياته بهجة ، وترك لها الخطاب فى فندقها ، وعاد الى بيته مثقل القلب بانفعال عنيف . ثم أصبحت « ليداڤيد » - ابنة الخمسة عشر ربيعاً وصديقة اخته لويزه - أمل حياته ، حتى انه ذاق عذاب الدنيا كله حين عرف بنبأ خطبتها . وهكذا أخذ اسم ملهمة ڤاجنر وحبيبته يتغير مع الزمن على دقات وقع الساعة ، حتى عرف فى السابعة عشرة من عمره « چينى » ابنة الكونت باتيشتا وصديقة اخته . وكان قد رأى اختها اوجستا معها خلال نزوله هو واخته ضيفين على ابنتى الكونت باتيشتا فى قصره القريب من «پراج»

وتردد لحظات أيهما يحب ، ولكن قلبه اختار چينى الفاتنة المرحة . وكانت محاولة غزل صدّتها فى سخرية اثارت كبرياءه فتساءل رغم هيامه بها : « من تكون چينى هذه ؟ » ثم أقنع نفسه بأنها غير جديرة به . والحق أن هذه الحادثة التى لم تَعْدُ عبث المراهقين ، قد هزت وجدانه وتركت بصماتها على حياته ، اذ تعلّم منها الا يستسلم للفشل وأن يسخر بالصعاب ... وأن الدنيا تغص بالفتيات ، فليمض اذن الى مغامرة جديدة .

وتعلّم كذلك أن يسخر بالصعاب وأن يكون أكثر جرأة وطموحاً فى أمانيه ، شأنه فى ذلك شأن الرجال العنيدين الذين يطوون نفوسهم على الكبرياء ، تزيدهم جراح عزّتهم تمسكاً وتعظيماً لأنفسهم ، وتجاهل الناس لهم ايماناً بعبقرية دفينةفيهم يشحذونها فى صبر واصرار على الانتقام لأنفسهم وعلى أن يفرضوا وجودهم على الآخرين .

غير أن نفس الفنان لا تنتقل من تجربة الى تجربة دون تحريك طاقته الابداعية ، ومن ثم عكف ڤاجنر ـ رغم اعتزامه نسيان چينى ـ على تاليف **اوبرا « الزفاف »** محاولاً أن يشق طريقه وسط الصعاب الى النجاح ، ولكنه مزقها حين رات اخته فيها عملاً مرعباً قاسياً ، وبدأ يكتب اوبرا جديدة هى **« الجنيّات »** مفرقاً فيها مأساة حبه لابنة پراج . هكذا سخر ڤاجنر أيضاً بالفشل الفنى وانساق فى تاليف اوبرا جديدة .

وهنا ينبغى أن نكتشف حقيقة هامة هى ارتباط مواهب ڤاجنر الفنية بعواطفه وتسرب شهوانيته الى جوهر اعماله الفنية . ان ابتسامة امرأة تحرك مواهبه كما تحرك أحاسيسه ، فقد كان فى حاجة الى أن يعشق حتى يبدع . انه ليتعذر علينا أن نكشف عن حقيقة تكوينه وعن ابداعه الفنى كله الا اذا خضنا اليه من خلال حياته العاطفية ، وانه ليعترف فى صراحة قائلاً : « الحب وحده هو الذى يمنح الانسان السعادة خلال الفرحة أو وسط الآلام » . كما كتب الى ابنة اخته يوهانا يوماً قائلاً : « لست فى حاجة الا الى شىء واحد هو الحب . لاشىء يجعلنى أرضى عن الوجود سوى احساسى بأننى محبوب » . **وكتب مرة لصديقه فرانز ليست يقول :** « لم احس قط بمثل هذا الانسجام الداخلى الذىاحسه اليوم أمام البناء الموسيقى لقصيدتى ، ولم أعد احس حاجة الا الى انسان بجانبى يحفزنى حتى تتفجر ألحانى الموسيقية الحانية الرقيقة فى روحى » .

كل هذا يكشف لنا عن ايمان ڤاجنر نفسه بألا غنى لحياته عن عاطفة الحب وبحاجته الدائمة الى حنان امرأة تلهمه . وهو حين ينشد الحب لا ينشد الا تلك الحالة النفسية التي يخلقها والتي تعينه بدورها على الخلق والابداع . واستمر ڤاجنر فى تطوير اسلوب غزله واكتسب من غرامياته المتكررة خبرات تهذب اسلوبه فى العشق مستفيداً من براعته المعروفة فى « التمثيل » ومن روعة « القائه » وحديثه ، فقد كان قديراً فى القائه للشعر ، يترك فى قلوب مستمعيه أثراً أقوى من أثر الكلمات نفسها ، تعينه فى ذلك شخصية قوية طاغية .

ولم يكن طريق ڤاجنر الى مسرح ڤيرزبورج سهلاً معبداً ، ولم تقبله ادارة هذه الكعبة الفنية الا بضمان امه واخته روزالينا واكبر اخوته البير . ولم يقتصر العقد الذى وقعه على تكليفه بقيادة الكوروس بل ينص صراحة على أن : « ينحصر عمل ريتشارد ڤاجنر بصفة أساسية فى تعليم أفراد الكوروس ، غير أن عليه عند الضرورة وتحت مسئولية كفيليه أن يؤدى الأدوار الصامتة والناطقة التي يُطلب اليه اداؤها على المسرح ، فى الاستعراضات والتراجيديات ومشاهد الباليه ، وأن العصيان أو التخاذل يعرضانه للعقاب وفق لائحة المسرح . وعلى ضامنيه أن يدفعوا الغرامات التي قد تستغرق مرتبه كله . ان على ڤاجنر

أن يكرس جميع جهوده لادارة المسرح وأن يقدم جميع الأعمال التي تطلب اليه ، وبعد أن يؤدى جميع مهامه هذه بدقة وأمانة يمنح راتباً شهرياً قدره عشرة فلورينات » .

قبل ڤاجنر العمل فى مسرح هذه المدينة الصغيرة على الرغم من تفاهة المرتب وضخامة المسئولية فقد كان هذا بداية الطريق ، وأقبل على مهنته الجديدة يتعلمها فى شغف ، وسرعان ما اكتسب تقدير الادارة وحب المحيطين به . وبعد أن قاد عدة اوبرات اخذت أعوامه العشرون تجتذبه نحو الموسيقى الخفيفة ونحو نزوات عابرة . وبعد العناق الحار الذى تبادله مع تريز رنجلمان مغنية السوپرانو التي كان يلقنها اصول الغناء فى غرفتها ، يعرف دفء الحب مع فريدريكا الحوراء الايطالية الملامح ، حتى وضع اللقاء العاصف بينه وبين خطيبها حداً لهذه المغامرة . وتناديه أحاسيس الفنان فيكمل اوبرا « الجنيات » خلال النصف الثانى من عام ١٨٣٣ الذى قضاه فى مدينة ڤيرزبورج ؛ وهى اوبرا استقى مادتها القصصية من المؤلف « جوتسى » واستلهم موسيقاها من الحسان لا يخطىء السمع أصحابها الحقيقيين ، وخاصة ڤيبير ومارشنر ، غير أن الموسيقى فى مجموعها كشفت عن شخصية متماسكة وعن الهام أصيل ، كما اكد النص القصصى موهبة ومستقبل هذا الشاب الذى تتجلى خصوبة خياله فى الخاتمة . ونجحت اخته روزالينا فى اقناع مدير مسرح ليپزج بتقديم الاوبرا للجمهور ، وبات عزفها قريباً لولا صعوبات اعترضت التنفيذ فاصيب ڤاجنر بخيبة أمل ورحل عن ليپزج فى رحلة الى تيپليتز وپراج . ثم ودع طيش الشباب فجأة وذهب الى مدينة لوشتات ليعمل مديراً موسيقياً بمسرحها الشهير وعمره احدى وعشرون سنة . ولكن صداقته برئيسه هنريش ادوار پيتمان الضعيف المنكب على الشراب زينت له الرحيل قبل أن يتسلم عمله فاختلق المعاذير محتجاً بمشاكل اسرته واخفاقه فى العثور على مسكن ، وما لبث أن تقدم اليه ممثل كان قد تعرف اليه من قبل وعرض عليه مسكناً يصحبه اليه فى التو . وفى اللحظة التي تخطيا فيها عتبة الدارانحسر الباب عن فتاة جميلة رشيقة فى الخامسة والعشرين من عمرها لا تبدو فى سلوكها أدنى لفتة مسرحية أو افتعال . وقال الصديق مازحاً : « اقدم لك الآنسة ميتا پلانر الممثلة فى مسرحنا .. وهذا هو المبتديء ريتشارد ڤاجنر المدير الموسيقى الجديد الوافد من ليپزج . الا سمحت له بمعاينة الحجرة الخالية ، انى لعلى ثقة فى أنه سيكون لك نعم الجار » . وتفقد الثلاثة الحجرة واهتزت اعماق ڤاجنر وهو يصافح الفتاة الرصينة المتحفظة الهادئة . ولم تمض ربع ساعة حتى استأجر ڤاجنر الغرفة ووقع عقده مع فرقة ماجدبورج المسرحية المتجولة ،وربط بها مصيره لعدة سنوات .

وفى مدينة ڤيرزبورج قاد ڤاجنر اوبرا لأول مرة فى حياته هى اوبرا « دون چوان » لموتسارت ، وما لبث أن تملك أسرار المهنة واكتسب احترام أفراد الفرقة . ورغم أن پيتمان لم يكن يؤدى راتبه اليه ، الا أن هذا الأمر المؤسف لم يؤثر على ارتباط ڤاجنر بالفرقة . لقد دفعه عشقه لمهنته الى احتمال الكثير ، ودارت عجلة الحياة فى مدينة ڤيرزبورج وتفاقمت المشاكل الحادة والمصادمات العنيفة، وقدم ڤاجنر اوبرات جديدة أقرب الى الذوق الحديث ، وتحمس له الجمهور .

وبذل ڤاجنر جهوداً خارقة كى ينأى بالفرقة عن الرتابة التي تضعف من اقبال المشاهدين ، كما أضاف اوبرات اخرى الى الاوبرات الشائعة ايامها مثل « روميو وچولييت » لبلليني ، واوبرا « زامبا » لهيرولد ، واوبرا « العابد واليهودية» لمارشنر ،واوبرا «حلاق أشبيليه»، غير أن سوء ادارة پيتمان أفسد كل شيء .

قضى ڤاجنر اجازة الصيف فى رحلة اجتذبه حبه القديم خلالها الى « پراج » ، ثم قصد تيپليتز وكارلسباد ونورنبرج حيث تسكن

اخته كلارا مع زوجها ڤلفرام . وخلال طوافه العابر أسره جمال مدينة بايرويت الفريد ، وبقيت صورتها خبيئة فى أعماقه خمسة وثلاثين عاماً ثم ارتدت الى ذاكرته حين فكر فى بناء مسرحه الخاص . عاد ڤاجنر بعد هذه الرحلة الى عمل الفرقة الرتيب ، وقدمت فى ماجدبورج حفلة خاصة للأمير « ولهلم » عزفت له خلالها چيسوندا من موسيقى سپور . ولم يكترث الأمير بأن يستعلم عن اسم قائد الاوركسترا ، غير واع بالأقدار ، وبأنه سوف يعود بعد أربعين عاماً وهو امبراطور پروسيا ليصبح ضيف الشرف فى العرض الأول لاوبرا « خاتم النيبيلونج » الذى يقدمه هذا القائد نفسه ريتشارد ڤاجنر .

استكمل ڤاجنر اوبراه الثانية « تحريم الحب » التي استلهم مادتها القصصية من قصة لشكسپير بعنوان « دقة بدقة » ، وهى اوبرا جريئة الموضوع تنبض بالعاطفة وتكشف عن قدراته الخلاقة . وكان پيتمان كريماً معه فوافق على تخصيص آخر حفلين فى الموسم لتقديمها ، غير أن اعدادها السىء المتسرع لم يؤد الى نجاحها فى الحفل الأول ، وتوقف العرض فى الحفل الثانى اثر مشاحنة بين زوج المغنية وبين مغنى التينور انتهت بمعركة شاملة بين أفراد الفرقة ، وخرج مدير المسرح الى المشاهدين يعلنهم فى أسى الغاء العرض لصعوبات طرأت ، فيتفرق المتحمسون والدائنون الذين كانوا يشغلون الصفوف القليلة المشغولة فى قاعة المسرح . وتذوى فرقة پيتمان ويتفرق أعضاؤها ويرحل ڤاجنر مثقلاً بالديون الى ليپزج ليعيش فى كنف امه واخوته. ويكتب الى روبير شومان قائلاً : « اتمنى أن أراك قريباً فى ليپزج ، ويشهد الله مدى شقائى هنا » .

كان ڤاجنر قد استمال قلب جارته فى المسكن وزميلته فى العمل الممثلة الاولى بمسرح « ماجدبورج » مينا پلانر » ، وكانت مغامرة موفقة ، فقد دأب على تسلق شرفتها ليلاً لينام فى سريرها يتمرغ فى السعادة بين احضانها . ومن المؤسف أن يكون له منافس فى حب مينا ، فلم تكن مينا من البلاهة بأن تضحى بعشيقها الثرى من أجل هذا الموسيقى الشرير، ولكن كبرياء ڤاجنر دفعته الى رفض الهزيمة .

حقاً ان الزواج كثيراً ما يضر بمواهب الفنان ، ولكن ما دامت مينا تخونه فليتزوجها ليحقق الانتصار على الخصم . ولا تتردد مينا فى الاختيار بين الزواج والعشق فتقبل الزواج من ڤاجنر . ولما كان قانون پروسيا آنذاك يحرم الزواج من رجل لم يبلغ سن الرابعة والعشرين ، ولما كان ڤاجنر ما يزال فى الثالثة والعشرين ، فقد اضطر الى الكذب ، فالفرصة لا تحتمل التأجيل . ولو أن مينا بدت فى الثالثة والعشرين الا أنها فى الواقع كانت فى السابعة والعشرين وكانت اماً لطفلة غير شرعية منذ عشر سنوات تدعى «ناتاليا» ادعت أنها اختها. وقبل أن يتم الزواج بلحظات شهد المدعوون شجاراً حاداً بين ڤاجنر ومينا أحسوا منه أنهما سيفترقان الى الأبد ، وأن هذا الزواج لن يتم بينهما على أية صورة ، غير أن ظهور القس أعاد الهدوء الى المكان ، وجرت مراسم الزواج وسط أفراد فرقة مسرح « كونيجزبورج » المفتقرين الى الوقار . وهكذا قيد ڤاجنر نفسه يوم ٢٤ نوفمبر ١٨٣٦ بهذا القيد الحديدى الغريب الذى يحمل اسم « كرستيان ولهلمينا پلانر » . ولا جدال فى أن مينا كانت على نصيب كبير من الرشاقة واللباقة والجاذبية ، ولكنها كانت عاطلة من المواهب ، خاملة تافهة فكراً وعاطفة على خلاف ڤاجنر تماماً ، بل انها كانت نقيضاً لڤاجنر لا تلتقى معه فى شىء من الميول أو الاتجاهات أو الأفكار ، وأغلب الظن أن زواج ڤاجنر لم يكن وليد الحب ولا الاعجاب ، بل وليد خليط غريب من الرغبة الشهوانية ، ومن الرغبة فى الانتصار ، ومن الهروب من الوحدة ، ومن الحاجة الدائمة الى من يدلله ويرعاه ويحرك فيه قوى الابداع .

ومع ذلك كانت مينا شجاعة فى ساعات الشدة ، وما أكثرها فى حياة موسيقى جائل

يلتقط رزقه يوماً بيوم . وقد شاركت فاجنر حياة زاخرة بالقلق والقسوة وشظف العيش ، وتنقلت معه من بلد الى بلد ومن مسكن الى آخر لا تكاد تسعد بأصدقاء جدد فى مكان حتى تخسرهم منتقلة الى مكان آخر . ولم تكن مينا تجأر بالشكوى حتى فى أحلك الساعات سواداً، وكانت كلما همَّ ڤاجنر بالرحيل من بلدة تجمع حاجاتهما وتحزمها وترفعها فى يسر على منكبيها القويين وتتقدم ڤاجنر وعلى ظهرها الأحمال الثقيلة ، كما كانت تشاركه العمل فى كل مكان يذهبان اليه : يعمل هو قائد اوركسترا وتعمل هى ممثلة فى نفس المسرح الذى يعمل به ، وهكذا انتقلا معاً من « ماجدبورج » الى « ڤيرزبورج » ثم الى « ريجا » . وكان ڤاجنر خلال هذا التجوال الشاق ووسط العمل المرهق يرزح تحت أعباء الديون المتراكمة .

وذات مساء عرضت الفرقة احدى الاوبرات تكريماً لڤاجنر فحققت ربحاً كبيراً ، وفى الصباح التالى تجمع الدائنون من جديد حوله. لقد كانت تجربة قاسية بل مأساة تتعقب ڤاجنر ويحاول الهرب منها فى السنوات التالية ، وكأنما كان يهرب من نفسه ومن مصيره .

غير أن ڤاجنر لا يهرب ضعفاً ، انه يواجه الحياة من جديد فى صلابة وعناد وكفاح مستميت ، ويحيا حياة التنقل والأسفار الدائمة راكباً العربات التي تجرها الخيول ، أو السفن الشراعية فى أسوأ الظروف الجوية ، هارباً وكأنه يطارد غيره ، لا يقابل الا الفشل وخيبة الأمل ، وتزيد ديونه ويكثر مطاردوه .

وفى رفقة هذه الانسانة العاطلة من المواهب يأوى بين الحين والحين الى عزلة قصيرة يكتب فيها اوبرا جديدة . انها علاقة غامضة بين انسانين لم يخلق أحدهما للآخر ، ومع هذا فقد بقى كل منهما مشدوداً الى زميله ، لا يستطيعان أن يتفقا،ولا يحتملان أن ينفصلا، كلما انقطعت علاقتهما جمعهما ثانية صلح غريب . وحتى متعة الظفر بعش الزوجية لا تكتمل بل يشوهها الشجار العنيف المتجدد الذى لا يكاد يخمد حتى يشتعل من جديد بأحاسيس الغيرة وعبارات العتاب . ولا تمضى ستة شهور على زواج ڤاجنر حتى تهرب زوجته مينا من بيت الزوجية مع تاجر ثرى الى درسدن ، ويهرع ڤاجنر فى اثرها ، وتنفذ نقوده عند مدينة البينج فيعود الى كونيجزبورج ، ويتكالب عليه دائنو ماجدبورج القدامى ودائنوه الجدد ، فينطلق ثانية فى اثر الهاربة الى درسدن ، ويلين قلبه أمامها فيلتقيان فى سعادة غامرة لا تلبث أن تتبدد بظهور التاجر الثرى ثانية وهرب مينا معه من جديد .

★★★

(٤)

<u>باريس كعبة الفن</u>

اشتهر ڤاجنر خلال الفترة الاولى منشبابه بانه قائد اوركسترا بارع ، لكن أحداً لم يُعر مؤلفاته الموسيقية اهتماماً،على حين أنه كان يؤمن ايماناً عميقاً بعبقريته الموسيقية ، ويرى أنه يبدد حياته فى عزف مقطوعات تافهة ، وبعد أن يئس من العثور على مسرح يفتح أبوابه أمام موسيقاه جرى فكره الى باريس ، كعبة الفن الحانية التي أشاعوا عنها تشجيعها للناشئين من أصحاب المواهب الجديدة ، وأخذ يحلم بالذهاب اليها وتقديم اوبراته فيها .

ويقع فى يد ڤاجنر كتاب جديد : « **رينزى آخر الخطباء** » ، ويخرجه الكتاب من مأساته القاسية وهو فى الرابعة والعشرين من عمره ، فيجلس الى المنضدة ليضع تخطيطاً نثرياً لاوبراه التي كتبت له الخلود فيما بعد . وتتابع سنوات الترحال بهمومها وأحزانها ، ويعبر البلطيق الى مدينة ريجا ــ عاصمة جمهورية



لاتفيا السوڤيتية الآن ــ حيث يمضى عامين فى تجربة مريرة اخرى مع مدير المسرح هناك ، وتكتئب نفسه من فساد عالم المسرح . غير أن خطاباً حاراً مبتلاً بدموع زوجته مينا يصل اليه منها وهى مريضة محطمة ، فيلين قلبه ويبعث فى طلب هذه المراة التي تسيطر عليه والتي يمسكها بخيط من بعيد ، انها شيطانته وخطيئته . وتعود اليه فيستقبلها فى حب ويعيشان سعيدين مع ابنتها ناتاليا ومع ذئب صغير يحل محل الكلب الغائب الذى لا تكتمل الاسرة فى نظر ڤاجنر الا بوجوده. وينهى ڤاجنر خلال تلك الفترة الفصلين الأولين من اوبرا رينزى شعراً وموسيقى . ثم تقبل سحابة قاتمة من الأسى بوصول نبأ وفاة اخته الكبرى روزالينا وهى فى الخامسة والثلاثين من عمرها بعد زواجها بقليل . وتتولد الثورة فى نفس ڤاجنر على تقديم الموسيقى الهزيلة التي تفضلها المسارح تحقيقاً للربح المأمون ، وينعزل عن العالم لكى يتم موسيقى « رينزى » ، وقد قرر أن يقطع صلته بالماضى وأن يعيش من أجل تحقيق احلامه الكبرى ، وشيئاً فشيئاً يستقر فى اعماقه قرار بالرحيل الى الغرب .

اخذ ڤاجنر يعد لرحلته سراً ، وبدأ باقناع مينا وبارسال نسخة من رينزى فى ترجمة فرنسية ركيكة الى كاتب مسرحى وصاحب دار نشر موسيقية هو ايجين سكريب ، ورجاه أن يقدمها كذلك الى الموسيقى الفرنسى المعروف « ميير بير » ، واتصل بخطيب اخته الصغرى سيسيل الذى كان ينوى أن يفتح مكتبة فى باريس ، وعكف على تعلم الفرنسية . كذلك تحاشى ڤاجنر أن يطلب جواز سفر روسياً لصعوبة استخراجه ، ولكى يبقى الأمر سراً فلا يتدخل دائنوه القدامى . وغادر روسيا فى عربة صديقه مولار مساء معرضاً نفسه وزوجته وكلبه للموت فى منطقة الحدود التي تكثر فيها مراكز المراقبة وعصابات المهربين ، وغامر بعبور الهوة الصخرية التي تفصل بين روسيا وپروسيا .. ووصل الثلاثة اخيراً الى ميناء بيلو داخل پروسيا وقد انقطعت انفاسهم وسقطت الزوجة اعياء وأصبح الكلب مصدر ضيق ومتاعب . وكان عليهما بعد ذلك أن يبحثا عن مركب ذى شراعين أعده لهما بعض الأصدقاء ليحملهما الى لندن . وأخيراً انطلق بهما المركب فى جنح الليل فأمنا شر مطارديهما من الدائنين .

ولم تكن رحلة السفينة سهلة ولا ممتعة،بل قاسية كريهةفقد ترصّدتها العواصف والأنواء، وكانت الأمواج عاتية تهز السفينة هزاً غير رفيق ، ولم تطلع الشمس وتهدأ العواصف الا ساعات قليلة . وأسوأ ما فى الأمر أن ملاحى السفينة اعتقدوا أن ڤاجنر وزوجته مصدر شؤم . وما اكثر ما فكروا فى أن يلقوا بهما الى اليم تخلصاً من تلك اللعنة التي تصاحبهما ، بل ان الملاحين حين اضطروا الى ايقاف السفينة بضعة أيام على شاطىء جزيرة صغيرة عزموا على أن يتركوا ڤاجنر وزوجته ويمضوا عنهما ، لولا أن ملاحاً اخذته الشفقة بهما فأقنع زملاءه بتركهما يتمان الرحلة . وبقيت احداث هذه الرحلة محفورة فى ذهن ڤاجنر حتى بدأ يكتب اوبراه **« الهولندى الطائر »** التي اقتبسها من اسطورة اليهودى التائه تلفظه جميع الشواطىء فيقضى عمره فى المحيط . ولعل معاناة ڤاجنر لهذه التجربة القاسية فى بحر البلطيق هى التي جسّدت له اسطورة « الهولندى الطائر فى سفينة الأشباح » التي قراها من زمن بعيد . والواقع ان احداث حياة ڤاجنر هى التي كانت تمده بمادة اوبراته ، كما كانت شخصيته هو بجوانبها المتعددة هى الشخصية الرئيسة فى جميع اوبراته .

ويقضى ڤاجنر ثمانية أيام فى لندن يشاهد الطرقات التي يضل فيها كلبه روبار عدة مرات ، ثم يستقل الزوجان لأول مرة فى حياتهما سفينة تجارية تحملهما الى بولونى سيرمير حيث تطأ اقدامهما أرض فرنسا التي عاشت فى خياليهما حلماً جميلاً من قبل .

استقبل جياكومو ميربير فاجنر استقبالاً كريماً فى بيته ببولونى سيرمير، وزوده بتوصية الى مدير اوبرا باريس ، وخفقت آمال فاجنر وانزوى فى بيت ريفى كى يعد جزءاً كبيراً من اوبرا رينزى ليقدمها الى ديبونشيل مدير اوبرا باريس لعل أبواب الشهرة والمجد تتفتح امامه . واتخذ فاجنر وزوجته مكانهما فى مركبة يوم ١٢ سبتمبر سنة ١٨٣٩ ووصلا الى باريس يوم ١٧ من الشهر نفسه ، وطافا عبر الأزقة المتربة حتى نزلا بالفندق المتواضع رقم ٣ شارع التويليرى الذى كان بيتاً لموليير منذ مائتى عام ، والذى لا تطل نوافذ طابقه الرابع الا على السوق المقبضة .

ورحب مدير اوبرا باريس بفاجنر كما تحمس للقائه أنتينور جولى مدير مسرح النهضة ، غير انه شقى بعد نفاذ نقوده وأدرك صعوبة كسب العيش فى باريس شأنها فى ذلك شأن اية مدينة اخرى . **ان الكثيرين يهرعون الى امتداح العبقرية الفذة ولكن احداً لا يخرج من جيبه مليماً** . ولولا معونة خطيب اخته سيسيل الذى أمن معاشه بباريس لحلت بفاجنر كارثة ، ومع هذا فقد كانت المعونة ضئيلة مما دفع فاجنر الى الاقتراض بضمان حلى زوجته ، ثم الى بيع هدايا الزواج ثم مجوهرات مينا ، وأخيراً مجموعة أثوابها المسرحية . واضطرا الى تجنب المطاعم الى محال بيع الجعة المتواضعة ، ثم الى اعداد وجبات هزيلة فى حجرة الفندق ، بل ناما ليالى على الطوى .

هكذا لم تفتح مدينة الأحلام ذراعيها لفاجنر ولم يستقبله فيها الا البؤس والوحدة ، بل لقد تصيده « شليسنجر » ، ذلك الناشر الجشع الذى عرف كيف يستغل حاجته فكلفه بأعمال تعد مهينة لفنان تفيض نفسه بالطموح والكبرياء . ولم يملك فاجنر غير الرضوخ والا مات هو ومينا جوعاً . واصبح عمل فاجنر فى باريس هو نسخ الكراسات الموسيقية لجمال كتابته ، كما قام بالتوزيع الموسيقى لبعض الألحان الشائعة لتغنيها مجموعة من المنشدين .

وراسل فاجنر صحيفة مسائية فى درسدن ، ناصر فى مقالاته بها برليوز وهاجم فرانز ليست الذى قابله للمرة الاولى قبل ذلك بأيام فى مكتب شليسنجر فلم تتلاق أفكارهما ، فقد كان ليست أسير فكرة المهارة الموسيقية الشائعة وقتذاك على حين كان فاجنر أكثر عمقاً فى فهم الموسيقى الى حد دفعه الى الثورة على هذا الذوق الفنى السائد .

وعاش فاجنر فى باريس حياة العبيد يكدح حتى لا يموت جوعاً ، ومع ذلك لا يبذل له أجره الا كما تبذل العطايا للسائلين ، وتلاشت أحلامه فى أن يرى رينزى معروضة فى اوبرا باريس ، ولم يجد الا اوقاتاً ضئيلة يخصصها لكتابة اوبراه التي لم يكد يتمها حتى بعث بها الى مدير مسرح درسدن الملكى بعد أن خاب أمله فى باريس وراوده من جديد فى وطنه . وفجأة عين ليون بييه مديراً لاوبرا باريس خلفاً لديبونشيل وبحث عن نص اوبرالى متواضع ، فقدم له فاجنر مشروع اوبرا « الهولندى الطائر » ، واعجب بييه بالقصة ولكنه رأى تكليف شاعر فرنسى هو « پول فوشيه » بكتابة قصائدها ، كما عهد الى پيير ديتش بوضع الحانها الموسيقية وسماها «سفينة الأشباح» ، وعرض على فاجنر خمسمائة فرنك ثمناً لحقوق التأليف . وقبل فاجنر تحت ضغط الحاجة وبعد خيبة الأمل وقضاء عدة أسابيع فى السجن لعجزه عن تسديد بعض ديونه ، غير انه يصيح فى تمزق : **« ليفعلوا ما شاءوا بسفينة الأشباح اما اوبرا الهولندى الطائر فانا الذى سوف أكتبها »** . وفعلاً نظم فاجنر نصها الشعرى فى عشرة ايام ، ووضع الحانها فى سبعة أسابيع ، وبعث بكراسة الاوبرا يوم ٢٠ نوفمبر ١٨٤١ الى مدير اوبرا برلين . ولم تقبل باريس من مؤلفاته الموسيقية غير أربع عشرة متتالية مكتوبة للكورنيت ذى المكابس !!

على أن مآسي باريس قد صقلت ڤاجنر وزادته صلابة وقوة احتمال ، وكانت اقامته فيها رغم شظف العيش عظيمة النفع ، فقد عاش فى رفقة مجموعة من الأصدقاء الأوفياء قاسموه فقره وآلامه حتى اغرورقت عيناه بالدموع يوم خروجه من باريس فى ٧ ابريل ١٨٤٢ قاصداً درسدن فى صحبة زوجته التي كانت مثال الحب والاخلاص والتفانى والاحتمال طول مدة اقامتها بباريس ، مخلفاً كلبه روبار الذى هجره بعد أن قسا فى ترويضه يوماً . وعبثاً حاول أن يسترده يوم وجده فى انتظاره بالباب بعد اسبوع من هروبه . كان يبدو وكأنه آدمى محزون عاتب على سيده ، مصمم على الا يعود . لهث ڤاجنر وهو يجرى وراءه ويناديه ، واكتأب ساعتها أمام هذا اللغز المحير وهو يرى صديقاً منحه كل ثقته واختاره لنفسه صفياً يهجره ساعة المحنة .

واذا كانت مجموعة من الكتاب من أمثال بودلير وتيوفيل جوتييه ومن تحمسوا لمؤلفاته الموسيقية قد نجحوا فى عرض اوبراه «تانهويزر» الا أنها فشلت فشلاً داوياً رأى فيه ڤاجنر رفضاً له ولعبقريته فاكتأبت نفسه ، وزاد اصراره على أن يحول نظره عن باريس . ولم تكد دار اوبرا درسدن تقبل عرض اوبرا « رينزى » حتى قرر ڤاجنر مغادرة باريس التي تراكمت عليه الديون خلال اقامته بها ، والعودة الى ألمانيا من جديد .

★★★

(٥)

ومضة النجاح

عاد ڤاجنر الى درسدن بعد غيبة خمسة اعوام قضاها بين ريجا وباريس . ومضى يتأهب لاخراج « رينزى » على المسرح الملكى يكتسب الأصدقاء ويختار المغنين ويشرف على التدريبات ، محتملاً الصعاب مكتفياً بالوجبات الهزيلة الى أن حل مساء ٢٠ اكتوبر ١٨٤٢ . وهى الليلة الاولى لعرض اوبراه « رينزى » على المسرح الملكى ، فعرف التمزق والقلق والشك خلال ساعات العزف الأربع ، حتى رد اليه الجمهور طمأنينته بالاعجاب والتصفيق المحموم .

وسط هذا الجمهور الصاخب كان هناك صبى شاحب نحيل لم يكمل عامة الثالث عشر ينبض قلبه بانفعال هادىء عميق ، ما كاد يعود الى داره حتى هام فيما يشبه الحلم وقد ثبت أمامه طيف ڤاجنر وكأنه قدره ومصيره . حاضره ومستقبله ، واعتزم الصبى أن يحيا فى ظل ڤاجنر وأن يجند مستقبله لخدمة هذا العبقرى . هكذا ولد صديق جديد لڤاجنر اسمه **هانز فون بيلو** .

استقبلت درسدن اوبرا «الهولندى الطائر» بحماس كبير وان قل عن حماسها لرينزى . فقد رآها الجمهور معتمة الألوان لا تزخر بالثياب المتعددة ولا بالمواكب الرائعة ولا بثراء المشاهد وتنوع الشخصيات التي تزخر بها رينزى .

ثم قدم ڤاجنر اوبراه الثالثة « تانهويزر » مساء ١٩ اكتوبر سنة ١٨٤٥ فاستقبلت بالكثير من التقدير وبالقليل من الحماسة ، فقد كان الجمهور ينتظر شيئاً آخر غير ما رآه ، فلم يكن يتوقع أن يشاهد ممثلاً ـ مهما بلغت عبقريته ـ يستمر فى الغناء لمدة خمس عشرة دقيقة متواصلة يسرد خلالها قصة طويلة وسط مشهد معتم ، يقف أمامه ممثل آخر خامل ، بحيث يتجمد المشهد على المسرح طيلة هذه الفترة بلا حركة أو حدث . وقد تهامس الناس بأن الممثلة المغنية الساحرة شرويدر ـ ديڤريانت قد صارحت ڤاجنر بقولها : « لأنت يقيناً عبقرى ، غير أنك تؤلف أشياء بلا معنى حتى ليصعب على المغنى أن يؤديها » .

ومع ذلك فقد نجحت « تانهويزر » بعد أن

ادخل عليها ڤاجنر تعديلات رئيسية استجاب فيها الى عواطف الجمهور المتعاطف معه ، حتى رأى بعض المشاهدين انها اروع من « رينزى » .

وابتسم الحظ بعد ذلك لڤاجنر بوفاة كل من قائد اوركسترا البلاط والمدير الموسيقى للمسرح الملكى ، فأصبح ڤاجنر هو المرشح الوحيد لهذين المنصبين الشاغرين بوفاتهما ، ومع ذلك اعترض ڤاجنر مفضلاً حريته مع اضطراب وضعه الاقتصادى على أن يصبح موظفاً فى خدمة ملك جليل . ولم تقنعه توسلات أرملة « ڤيبير » التي كانت تتمنى أن يخلف زوجها فى مكانه لكى يواصل تحقيق رسالته . ولكن المدير العام للمسرح الملكى استدعاه وقدم له مرسوماً ملكياً بتعيينه قائداً للاوركسترا الملكى بمرتب قدره الفان وخمسمائة تالير ، وسار به دون انتظار موافقته ، وقدمه للاوركسترا فأذعن ڤاجنر ، وسرعان ما أقبل على عمله بتفان واخلاص . وحين عاد الملك فريدريك أوجيست الى ساكسونيا بعد رحلة طويلة فى الخارج وجد ڤاجنر وقد أعد له استقبالاً رائعاً فى قصر « بيلينتز » الصيفى حيث قدم له الاوركسترا الملكى اغنية من كلمات ڤاجنر وموسيقاه اشترك فى ادائها أربعمائة مغن وعازف داخل فناء القصر الملكى . وقد ضمن له هذا الجهد الجبار شكر الملك وتقدير لويتشتان مدير المسرح الملكى ورعايته له بعد ذلك .

وأمضى ڤاجنر سبعة أعوام قائداً لاوركسترا ملك ساكسونيا كتب فيها للاوركسترا مجدا وشهرة أصبح بعدهما مضرب الأمثال . وابتكر ڤاجنر نظرية خاصة فى ترتيب أعضاء الاوركسترا وتعديل مواضع جلوسهم حتى يظهر تناسق اصوات الآلات العازفة . وقد أثارت نظريته هذه أعضاء الاوركسترا ولكنهم مالبثوا أن اقتنعوا بوجهة نظره . واكتسبت بعض المؤلفات التي عزفها الاوركسترا بقيادته شهرة كبيرة مثل مقطوعتى « **دون چيوفانى** » لموتسارت و « **ايفيچينيا** » لجلوك ، **والسيمفونية التاسعة لبيتهوفن** .

وفى يوم تاريخى آخر هو يوم ١٤ ديسمبر ١٨٤٤ أعد ڤاجنر استقبالاً رائعاً لجثمان « ڤيبير » ، الذى ظل مدفوناً أكثر من ثمانية عشر عاماً فى ثرى انجلترا حتى أتى ڤاجنر فبذل جهده لاعادته الى المانيا .

ووقف على قبر ڤيبير الجديد قائلاً :

« لم يحي موسيقى المانى آخر مثل حياتك . حقاً ان البريطانيين يقدرونك والفرنسيين معجبون بك ، غير ان الألمان وحدهم هم الذين يستطيعون أن يحبوك ، فأنت واحد منهم بل لأنت يوم مشرق فى حياتهم ، وقطرة ساخنة فى دمائهم ، وجزء من قلوبهم . فلا لوم علينا ان رغبنا فى أن يكون جثمانك ايضاً جزءاً من ثرى المانيا الغالى » .

ويتألق نجم ڤاجنر فى يوم آخر مشهود ، يوم أحد السعف عام ١٨٤٦ حين قدم لأول مرة سيمفونية بيتهوڤن التاسعةبدار اوبرا درسدن القديمة بعد أن نجحت مقالاته الجادة الحارة فى تخفيف العداء الناشب ضد موسيقى بيتهوڤن الى حد اهمال هذه السيمفونية ثمانية أعوام لم تعزف فيها مرة واحدة . وقدم ڤاجنر السيمفونية فأثار حماسة الجماهير واعجابهم ، وان هاجمه بعض النقاد لتقديمه موسيقى « ثورية » وهو موظف مسئول فى خدمة الملك !

أحب ڤاجنر منذ شبابه الفض الشمس والدفء والمراعى والغابات ، واستشعر الرغبة الدائمة فى أن ينطلق فى حرية عبر الطبيعة الفسيحة . وهكذا ما يكاد يقبل الصيف حتى يهرع الى بلدة هادئة يسترخى فيها فى احضان الطبيعة ويحيا مع اطيافه والحانه : قضى صيف عام ١٨٤٣ فى تيپليتز يستمتع بقراءة أحد الكتب عن « **الأساطير الألمانية** » الذى جعله يشرد فى عالم ملىء بالأحلام والبطولات ، وأمضى صيف عام ١٨٤٤ قرب لوشفتير فى

ضواحى درسدن فى صحبة زوجته مينا ووالدته وابنتى اخيه البرت ، وكان يحب كبراهما يوهانا التي اصبحت مغنية مرموقة . وفى ذلك الصيف وضع الحان الفصلين الأول والثانى من اوبرا تانهويزر .

ولم يقبل صيف عام ١٨٤٥ حتى كان قد انهى الاوبرا كلها وبعث بها الى مسرح درسدن، وهناك اخرجت فى ١٩ اكتوبر ١٨٤٥ . ثم ارتحل الى « مارينباد » يسترخى فى صفحات كتاب عن **« تاريخ الادب الالمانى »** الذى تتحدث احدى فقراته عن هانز ساكس وأساطين الغناء فى نورنبرج ، واذا باوبرا **« أساطين الغنـاء »** تولد فى مخيلته ، واذا به يبدأ فى كتابتها على الفور . وقبل أن ينقضى أسبوعان تلح على خياله وهو فى الحمام صورة « لوهينجرين » ، فيرتدى ثيابه على عجل ويهرع الى بيته ليبدأ فى تسجيل اولى صفحاتها . والغريب أنه خطَّ آخر صفحاتها فى اليوم نفسه من العام التالى بقرية جروس جـروب القريبة مـن قصر « بلڤيدير » الملكى حيث يستقبل بعض الزوار من وقت لآخر .

وذات يوم يطرق بابه هانز فون بيلو ، ذلك الشاب الذى يبجله ويقدسه منذ استمع الى اوبرا « رينزى » فيرحب به أيما ترحيب .

ما كان اكثر أصدقاء ڤاجنر وعشاق فنه ، غير أنه كان يطل عليهم فى استعلاء . ومع ذلك فقد نبض قلبه بصداقة عميقة لشخصين هما فرانز ليست واوجسـت رويـكل المشرف الموسيقى بالمسرح الملكى الذى قادته أفكـاره السياسية الثورية الى السجن وأبعدته عن ڤاجنر طيلة ثلاثة عشر عاماً .

وفى احد أيام مارس زار ڤاجنر فى ڤيينا ـ حيث كان قد ذهب الى هناك ليقيم فى قصر ماركولونى بفريدريشتاد ـ موسيقى شـاب فى الثامنة عشرة من عمره هو كارل ريتر وفى رفقته فتاة تفيض رقة وعذوبة هى جيسى لوسو، الانجليزية المولد الفرنسية الاقامة ، جـاءت مع زميلها فى الدراسة لترى ڤاجنر ولو للحظة عابرة ولتعبر له فى خجل ورقة عن اعجابهـا الكبير ، وقد استطاع سحرها أن يمس قلب ڤاجنر فاضطربت اعماقه ونظر اليهما وهما راحلين وكأنهما صديقان حميمان ، ولم يكن يعرف أنهما سوف يلعبـان فى حياته دوراً هاماً : ريتر كصديق ورفيق طريق ، وجيسى لوسو كمحبوبة تمثل عشاً من أعشاش حبه يخف اليها بعد عامين فى بوردو بفرنسـا فى وله يهدد حياته الزوجية التى بدأت بخطوة متهورة ، وانقطعت اثر حماقة ، ثم التأمت فى ريجا ، وازدادت تماسكاً فى باريس ، غير أنها لم تقمْ الا على الود واعتياد العشرة وان امتلأت أيامها فى السنوات الاخيرة بالسعادة . أما اخوة ڤاجنر وابناؤهم الذين كان يلتقى بهم عند امه فقد تفرقوا واصبحوا اطيافاً فى خياله منذ اختفت امه فى عامها السابع والسبعين .

وبعد أن اكمل ڤاجنر **« لوهينجرين »** اتجه الى الدراسات النظرية والمسائل السياسية ، وقد فكر أول ما فكر فى تنظيم مسرح قومى لمملكته ساكسونيا ، وأخذ يرسم ويخطط حتى جسد مشروعاً تحقق فيما بعد فى «بايرويت». ثم اجتذبت اسطورة « النيبيلونج » فكـر ڤاجنر وعواطفه فكتب فى نهاية عـام ١٨٤٨ قصيدة **« موت سـيجفـريد »** فى صياغتين مختلفتين .

★★★

(٦)

الانفعالات الثورية :

نشبت ثورة باريس عـام ١٨٤٨ وترددت أصداؤها فى اوروبا وانتقلت الى درسدن . وكان من الطبيعى أن يقف ڤاجنر الفـردى الفوضوى الشريد فى صفوف البؤساء الثائرين. وبدأت الجفوة بين ڤاجنر ورجـال البلاط ،

وطرد من الخدمة ، وصادق ميشيل باكونين الفوضوى الروسى الشهير الذى تسلل الى درسدن متخفياً تحت اسم الدكتور شقارتز ، وكان ساحر الحديث عاشقاً للموسيقى ، ومن المأثور عنه قوله : « فليفن العالم كله ولكن لتبق السيمفونية التاسعة خالدة » .

وينحى ڤاجنر قصيدة « موت سيجفريد » جانباً ، وينتفض حسه المرهف ، ويحاول أن يستعيد حريته الفنية فيؤلف مسرحية « يسوع الناصرى » يبسط فيها وجهة نظره التي تجرد المسيح من كل مظاهر الالوهية وتصوره فى صورة المصلح الذى لا يفهمه الآخرون ، يخلق بتضحيته مجتمعاً جديداً . ولكنه سرعان ما يدرك استحالة تقديمها فيرجئها ، أو لعل الأنفاس الثورية التى كانت تتردد فى صدور الناس بعثت دماء جديدة تندفق فى عروق ڤاجنر وتدفعه الى التخلى عن التعبير عن ايمانه بالحرية من خلال كتابات فنية الى التعبير عنه بأعمال ثورية . لقد أمكن لصديقه رويكل أن يضمه الى صفوف جماعة الوطنيين الديموقراطيين رغم بعده عن السياسة وجهله بتياراتها ومبادئها الثورية . كان يطوى صدره على روح متمردة وعلى ايمان بمستقبل افضل . لقد الهبته ثورة الجماهير المحتدمة فى اوربا منطلقة من باريس الى فيينا ثم الى ساكسونيا متأخرة بعض الوقت ، وكتب ڤاجنر مقالاً حماسياً بعنوان « الثورة » نادى فيه باجراء اصلاحات عديدة وبضرورة قيام نهضة ثقافية جديدة . ثم ما لبث أن رأى فى مشروعاته الفنية وآرائه عن خلق مسرح جديد افكاراً صبيانية فتخلى عنها والتحم بالجماهير .

واعلن الملك فريدريك اوجيست فى ٣٠ ابريل ١٨٤٩ حل البرلمان وتعطيل الدستور وبدات المعركة ضد الشعب الذى كان يتألف فى غالبيته من بضع آلاف من البرجوازيين الغاضبين المتمردين الذين لا تجمعهم اهداف أو مبادىء او خطة محددة ، تركوا اعمالهم اليومية وانقلبوا بين يوم وليلة ثواراً سياسيين ، ووجدوا أنفسهم فى معركة بلا سلاح فانطلقوا نحو مخازن الذخيرة ، وتصدى لهم الجيش بالرصاص فسقط الكثير منهم صرعى .

انتفض ڤاجنر لهذه الأخبار واضطرب لمشهد جريح من رجال الشرطة ، ولكنه تخطى المتاريس وعاد الى بيته فى جوف الليل . وفى صباح ٤ مايو علم الناس أن الاسرة الملكية قد ولت فراراً فى الفجر واختبأت فى قلعة كونيجستين . ثم وقعت شبه هدنة ، ووقف الشعب خلف المتاريس واحتل دار البلدية ، وجيش ساكسونيا واقف بلا حراك ، والجميع يتمنى لو انضم الجيش الى الشعب حتى يكتب للثورة النجاح . وهنا تقدم ڤاجنر امام الجميع الى الجنود يحمل مئات المنشورات التي طبعها بنفسه على مطبعة رويكل وكتب فيها « هلا انضممتم الينا لنقف معاً ضد الجيوش الاجنبية ؟ » ووزع ڤاجنر المنشورات على أفراد الجيش واحداً واحداً بيده ، وكان قلب المدينة ينضح بالجماهير صاخبة ضاحكة كأنها فى يوم عيد ، وعاد ڤاجنر الى بيته يفكر فى مسرحية جديدة عن « آخيل » وكأنما الأيام العصيبة قد انتهت .

غير أن صباح يوم ٦ مايو ما كاد يشرق ، حتى زحفت الجيوش البروسية التي استنجد بها الملك ، ولم يشأ ڤاجنر أن يفوته شىء من روعة المشهد ، فصعد الى برج كنيسة « كريز كيرش » ، وعندما اطلق بعض الثوار من أعلا البرج رصاصات ورد عليها الاعداء ، خشى احدهم على ڤاجنر مغبة وقفته تلك ، فرد عليه قائلاً : « لا خوف عليّ فأنا لا أموت » . وكتب الى « مينا » قصاصة يطلب اليها أن تبعث اليه بزجاجة نبيذ وبعض الطباق ويبلغها بأنه قرر قضاء الليلة فوق البرج . وفى الصباح توافد آلاف الناس من سكان ارزجيرج ، وارتفعت أعمدة دخان كثيف نحو السماء من حريق أتى على دار الاوبرا القديمة التى عزف فيها منذ شهر واحد سيمفونية بيتهوفن

التاسعة . وفي يوم ٨ مايو رحل ڤاجنر وزوجته وكلبه وببغاؤه الى ڤلفرام ــ زوج اخته كلارا ــ بمدينة شيمينتز ثم عاد ليشهد درسدن وقد تحولت الى اطلال ، ولم يعد أمام الثوار الا التراجع . وقد اقترح باكونين الفوضوى الروسى الهارب ــ الذى يحلم بعالم تسوده اخوة ساذجة قائمة على الغرائز الفطرية للانسان البدائي ــ نسف دار البلدية وقطع اشجار « ممشى مكسميليان » غير أن الثوار عارضوه فى حدة وبدأوا تراجعهم . وركب ڤاجنر مع باكونين وأعضاء الحكومة الشعبية المؤقتة عربة الى فرايبيرج . وحين بدأوا يتحركون الى شيمينتز استبدل ڤاجنر العربة باخرى أسرع . وما كاد باكونين يصل الى شيمينتز حتى اعتقل اثر وشاية أثارت حفيظة ڤاجنر ضد من خانوا باكونين . غير أن زوج اخته ڤلفرام نصحه بالتعقل فركب فى الليل عربة ڤلفرام الى حيث التقى بصديقه فرانز ليست الذى سخَّر كل امكانياته لخدمة صديقه ، وكانت شرطة درسدن قد أصدرت أمراً بالقبض عليه لاشتراكه فى حركة التمرد بالمدينة . واجتمع ڤاجنر بصديقيه جناست مدير المسرح والدكتور سپيرت وتدارسوا الموقف ، فعرض الأخير أن ينتقل ڤاجنر الى مزرعة « ماجدالا » التى يديرها صديق له ريثما يعد له جواز سفر مزيفاً يتخطى به الحدود متجهاً الى فرنسا .

أمضى ڤاجنر فى مزرعة « ماجدالا » يومين واستقبل فى اليوم الثالث زوجته مينا التي جاءت تودعه فأغلظت له القول واتهمته بأنه سبب هذا البلاء كله لأنه انتزعها من قصر « ماركولينى » الذى نزل به نابليون من قبل ثم ألقى بها الى القلق والعوز والحاجة ، ومع ذلك أبدت استعدادها للحاق به فى باريس . وفى الصباح رحلت مينا ومضى زوجها حاملاً جواز سفر الاستاذ كريستان ادولف الذى قبل أن يمنح ڤاجنر اسمه وجواز سفر كانت مدته قد انتهت دون أن يجدد . ووصل ڤاجنر بعد رحلة ثلاثة أيام الى « لانداو » على شاطىء بحيرة كونستانس مساء ٢٧ مايو ، وأسلم جواز سفره الى رجال الحدود وأمضى ليلة قلقة فى فندقها المتواضع . وفى الصباح أطلق زفرة ارتياح وهو يتسلم جواز السفر ويصعد فوق سفين بخارى يغادر به أرض ألمانيا مندفعاً به وسط مياه سويسرا حيث يستقبله شعاع الحرية ونسيمها العليل .

★★★

(٧)

فى المنفى

واجه ڤاجنر فى باريس ظروفاً أسوأ مما واجهه فى المرة السابقة ، فقد اجتاحها وباء الكوليرا يحصد أبناءها فى غير شفقة ، ويبسط فوقها ظلالاً من الكآبة والصمت المر ، ولم يكن يحمل فى جيبه مدخرات تسمح له بقضاء أسابيع فى فنادق المدينة الفخمة ، وانما توجه مباشرة الى أفقر أحياء المدينة فسكن حى « نوتردام دى لوريت » فى غرفة سطح كئيبة ، يزيد من كآبتها أصوات الطبول التي لا تنقطع وهى ترافق مئات التوابيت الى المقابر . وكانت الرجعية قد بدأت زحفها لتمزق شعار الثورة المنادية « بالحرية والاخاء والمساواة » . واكتشف أن دار نشر « شليسنجر » ما تزال باقية على جشعها ، لاتقدم للمتعاونين معها غير أشق الأعمال مقابل أحط الاجور . وتلقى صدمة قاسية حين استشعر أن باريس لم تكن الا رمزاً للوصولية والتجارة البغيضة ، فاتخذ قراره بمغادرتها ، ورحل عنها يوم ٦ يوليه ١٨٤٨ قاصداً زيورخ . وهناك وجد فى بيت صديقه الكسندر ميلر مكاناً هادئاً عرف فيه الاستقرار الذى فقده ، ولقى فيه أصدقاءه الذين حرمهم ومعهم أصدقاء جدد ، ووضع تخطيطاً أولياً لكتابه **«العمل الفنى فى المستقبل»** وان لم يبدأه الا فى فترة لاحقة .

علمت زوجته مينا نبأ وصوله الى زيورخ ، فذهبت اليه مصطحبة معها ابنتها التي غدت

فتاة مكتملة الانوثة ، وكانت ما تزال تزعم أنها اختها . كما اصطحبت كلباً كانا يسميانه « بيبس » وببغاء يدعوانه « بابو » وكان ڤاجنر يحتفظ بهما فى درسدن ، فما كان ڤاجنر يستطيع ان يعيش فى بيت لا يؤنسه فيه صوت حيوان أليف . وأحس الرضا فى قرب زوجته، وان استشعر انها لم تعد تسكن أعماقه . ولعل شيئاً من الأمل كان يراوده فى أن تصبح يوماً ما جديرة به ، كما راودها أمل فى أن تجد يوماً بيتاً تستقر فيه مع زوجها ڤاجنر رافلة فى الثراء والشهرة والسعادة ، لذلك فقد أقنعته بأن يرحل الى باريس من جديد ، فغادر زيورخ بعد اقامة شهرين ووصل الى باريس للمرة الثالثة فى الأول من فبراير عام ١٨٤٩ .

كانت باريس هذه المرة رفيقة بڤاجنر ، فلم تغفل عنه سوى ستة أسابيع عاشها وسط الضيق والغربة ، ثم فتح عينيه صباح يوم على خطاب يحمل توقيع « چيسى لوسو » ، تلك الفتاة المليحة التي زارته يوماً فى صحبة زميلها الموسيقى كارل ريتر فى قصر ماركولينى معبرين له عن حبهما واعجابهما بموسيقاه . لقد تزوجت چيسى لوسو تاجر نبيذ ثرياً فى بوردو ، وها هى ذى تستضيفه فى بيتها ، ولم يتمهل ڤاجنر واخذ طريقه الى صديقته الفتية وطرق بابها ، فاذا امها تستقبله بترحاب ، هي ووالدة كارل ريتر ، ووجد مكاناً يحيا فيه وسط اسرة تعتز به وتزهو ، وأجرت له ام چيسى معاشاً سنوياً قدره ثلاثة آلاف فرنك كى يستطيع التفرغ للابداع الفنى ، يظل يتقاضاه حتى يحقق من الكسب ما يغنيه .

بدأ ڤاجنر يذوق السعادة فى بيت چيسى لوسو الجميلة الحانية الموسيقية الموهوبة ، تعزف له على البيانو فى مهارة ورقة ويقرأ لها هو قصائد شعر صباه « موت سيجفريد » و « ڤيلاند الحداد » ، واكتشف لديها تفهماً عميقاً وحسن ادراك لم يجده فى زوجته مينا .

وعرف ڤاجنر يوماً بنبأ الحكم باعدام أصدقائه الثوار : رويكل وهينر وباكونين ، فضاقت نفسه وتمزقت روحه ، وكاشف چيسى برغبتهً فى الهجرة والهروب من حاضره وماضيه باحثاً عن دنيا جديدة ، وينسدل جفنا چيسى وهى تسر اليه بأنها لا تقوى على بعاده . لقد تطور اعجابها الى حب ملهوف ، وها هى ذى تعرض عليه أن يهربا ليعيشا معاً فى مكان بعيد . ويقضى العاشقان فترة يعرفان فيها سعادة الحب ، وتزداد چيسى اقتناعاً بعدم جدوى استمرارها فى الحياة مع زوجها الوقور الطيب التافه الكثير التغيب عن منزله . كما يزداد ايمان ڤاجنر بضرورة فصم علاقته بزوجته مينا العاطلة من كل المزايا . حتى اذا ذهب ڤاجنر فى عمل عاجل الى باريس ونزل بفندق « ڤالوا » وجد خطاباً أحمق من زوجته تتعجله فيه تحقيق النجاح . وتثيره الحاحها فيكتب الى چيسى خطاباً يعلنها فيه اعتزامه تطليق مينا ، فتفرح چيسى وتجيبه بأنها على استعدادا للتضحية من أجله بكل شيء ، والذهاب معه الى حيث يريد. ويقرر العاشقان الهرب معاً الى تركيا ، ويكتب ڤاجنر الى زوجته كلمات قصاراً : « وداعاً يا مينا أيتها الزوجة المسكينة ! » . فتثيرها هذه الكلمات وتحيلها الىحيوان مفترس متأهب للانقضاض، وتجمع حاجاتها لتذهب حيث يقيم زوجها محاولة استرداده والدفاع عن حقوقها الزوجية . وتكاشف چيسى من جانبها امها بكل شيء فتتعقد الامور وتتناقل الألسنة النبأ ويعرف به الزوج فيمنع چيسى من الرحيل ويقسم ان يثأر لكبريائه بالتوجه الى باريس واطلاق الرصاص على ڤاجنر . ويشاء ڤاجنر أن يوفر على الزوج عناء هذه الرحلة فيأتي هو اليه مخترقاً فرنسا من شمالها الى جنوبها ، ليجد الزوج قد خلف المدينة مع زوجته بعد أن ارغمها على الرحيل معه ، وعاونته امها فى ذلك . ولم يفت الزوج أن يقصد مركز الشرطة قبل الرحيل طالباً حمايته من ڤاجنر . وما كاد ڤاجنر يصل حتى وجد الشرطة فى انتظاره تطلب اليه أن يغادر بوردو خلال ثلاثة أيام . وتسلل ڤاجنر الى منزل

لوسو المهجور حيث عثر على السلة التى تضع فيها چيسى أشغال الابرة ، فدس فيها خطاباً يستحثها فيه على هجر زوجها الجبان الضعيف واللحاق به، غير أن رقابة الزوج الدقيقة تحول دون وصول هذا الخطاب الى يد چيسى ، فبينا هي تنتظر رسالة من ڤاجنر كان الزوج اليقظ يلتقطها من يد ساعى البريد . وعلى الرغم من احتجازها طويلاً فى أعماق الريف الا أن حبها لڤاجنر لم يذو ، بيد أنها خالت أن ڤاجنر قد تخلى عنها فراودها التفكيرفى الانتحار ، ثم أعلنت لصديقها وزميلها كارل ريتر بقلب دام أنها قررت الاختفاء من حياة ڤاجنر .

كانت مينا خلال ذلك تحث الخطى لتمسك بتلابيب زوجها قبل أن يفلت الى الأبد . وما كادت تصل الى باريس ، ويحس ڤاجنر بقدومها حتى يتفادى لقاءها تاركاً هذه المهمة لصديقه كيتز ، ولجأ فى صحبة كارل ريتر الى مدينة « ڤيل نيف » شرقى بحيرة ليمان ، وجاءت ام كارل لتشاركهما حفل ميلاده السابع والثلاثين ، وتركت لهما ما كانت تملكه من نقود تعينهما على اعتزال العالم ليتفرغا الى أعمالهما الفنية .

كان للاقامة فى « ڤيل نيف » وسط الطبيعة الحانية أثرها فى تهدئة أعصاب ڤاجنر حتى استطاع كارل اقناعه بالعودة الى العالم من جديد والى زوجته . وما كاد يصل الى زيورخ حتى وجد مينا قد أعدت له عشاً زوجياً بديعاً سماه الاصدقاء « ڤيلا رينزى » صبغته بذوقها الجميل ، اذ كانت ربة بيت ممتازة ، واستقبلته فى رضا وشوق . لم تعتب عليه بكلمة أو تهدأ عن خدمته لحظة ، وتلقاها هو بدوره بين ذراعيه فى ود وحنو كبيرين .

كافح ڤاجنر لكى يلحق صديقيه الغاليين وتلميذيه الموهوبين كارل ريتر وهانز فون بيلو بالعمل فى مسرح زيورخ حتى انه وقّع على عقدهما متعهداً بالحلول محلهما واداء مهمتهما اذا فشلا . ولم يكن مدير المسرح ليكتب هذا الشرط اعتباطاً ، فقد كان يؤمن سلفاً بفشل ريتر وبيلو ، ووجدها حيلة بارعة لكى يعمل الموسيقى الشهير على مسرحه بأهون الاجور . غير أن الشابين كانا موهوبين فأثبتا جدارتهما حتى أن هانز فون بيلو عد وهو فى الثانية والعشرين من عمره واحداً من كبار الموسيقيين فى عصره .

وانطلق ڤاجنر الى لندن بغية الحصول على بعض المال الذى يعينه على الاعتزال مدة طويلة، وكانت جمعية محبى الموسيقى اللندنية قد عرضت عليه أن يقود الاوركسترا ثمانى حفلات موسيقية مقابل مائتى جنيه ، واستقبله الجمهور والملكة ڤيكتوريا ثم دعته الى قصرها ، كما سعد بلقاء بير ليوز فى برايتون وبرؤية بعض المسرحيات الشعبية فى مسارح الأحياء المتطرفة ، وبالنزهة على شاطىء « التيمز » . ورغم ذلك النجاح فلم تخل الرحلة من بعض المضايقات فقد هاجمه بعض النقاد لأنه لم يعبأ بالتزام زيهم وارتداء قبعتهم العالية ، كما هاجمه بعضهم أيضاً بسبب مقاله القديم الذى كان قد هاجم فيه اليهود فى ميدان الموسيقى ، وأسوأ ما آل اليه حاله أنه عاد الى زيورخ خالي الوفاض الا من ألف من الفرنكات !! مبلغ هزيل اثر رحلة لم يقبلها الا طمعاً فى الحصول على المال .

وبعودة ڤاجنر الى زيورخ فى ٣٠ يونيه ١٨٥٥ بدأت مرحلة جديدة فى حياته ، ذلك أنه كان قد توقف عن الابداع الفنى طيلة الاعوام الخمسة التى أعقبت ثورة درسدن ، وهى الاعوام التي أمضاها فى البحث والكتابة النظرية وقد ألف خلالها : ((الاوبرا والدراما)) و ((اليهود فى ميدان الموسيقى)) ، و ((العمل الفني فى المستقبل)) . ولا شك أن قراءاته وكتاباته قد أكسبته وضوحاً نظرياً أعانه على تحديد مفاهيمه الجديدة عن الاوبرا والدراما وعن

شكل العمل الفنى الذى يريد تحقيقه وهو العمل الشامل المكتمل . وها هو ذا ڤاجنر يعود ثانية الى الابداع الفنى مزوداً بنظرية جديدة واضحة المعالم ناشداً أن يكون تأليفه الموسيقى تطبيقاً عملياً لها . وهنا وضع ڤاجنر تخطيطاً لرباعية تشمل اوبرات أربعاً وتعرض فى اربع ليال متتالية اقتبسها عن الاسطورة الشمالية((**أغانى النيبيلونج**)) تتكون من ((**ذهب الراين**)) و ((**فالكيورا**)) ثم ((**سيجفريد**)) التى كان قد كتبها من قبل تحت اسم ((**سيجفريد الشاب**)) وانهاها ((**بغروب الآلهة**)) ، وهى قصيدة قديمة له كان قد سماها ((**موت سيجفريد**)). بدأ ڤاجنر يؤلف موسيقى هذه القصائد وهو يحلم بعرض الرباعية على مسرح جديد مخالف لنموذج المسارح القائمة ، مسرح خاص به وبأعماله يحقق به افكاره الخاصة بالتوزيع الصوتى ووضع الاوركسترا .

واحس وهو يكتب الحان الرباعية بتلك النشوة الغريبة التي يحركها فى نفسه تفتح قلبه لحب جديد . أحس فى اعماقه الرغبة الجارفة الى عشق جديد فما لبث ان التقى بملهمته الجديده : ماتيلده ڤيزيندونك التي اظهرت اعجاباً كبيراً بقصائده الشعرية . فمضى يتردد على بيت ما تيلده زوجة تاجر المنسوجات الحريرية الثرى الذى ولد فى مقاطعة الراين ونزح الى زيورخ . وبدأ مغامرة جديدة على نهج مغامرته السابقة مع چيسى لوسو . فزوج ماتيلده كزوج چيسى طيب القلب واسع الثراء كثير التغيب عن منزله ، ويقابل ڤاجنر نفس الترحيب الذى يشجعه على التردد على بيت ماتيلده كل مساء الى أن تستقبله على انفراد ، فيسمعها ڤاجنر قصائده ويعزف لها على البيانو بينما تبدأ عيناها تحكيان له مأساتها مع زوجها . وينظر ڤاجنر الى وجهها الشاحب الصافى وشعرها الأسود الفاحم المتدلى حول وجهها والى عينيها الحزينتين ويحس أنه يتطلع الى احدى فتيات العصور الوسطى القديمة ، ويتخيل شيئاً فشيئاً انها المراة التى ظل ينشدها حياته بطولها . وكان ڤاجنر بالنسبة لها ذلك الرجل الذى كانت تبحث عنه ، فبالرغم من انها تزوجت وهى فى العشرين من عمرها وانجبت طفلين الا انها لم تحس السعادة بجانب زوجها وان ظلت تحلم بها . وتسلل ڤاجنر الى حلمها الكبير ، ولم تفق من حلمها الا بعد أن اصبح حبها لڤاجنر قوياً عنيفاً لا تملك ان تقاومه أو تتخلى عنه . وتتاجج روح ڤاجنر بهذا الحب الذى تحيط به المخاطر وتترصده رقابة زوجته وزوج ماتيلده دون أن تثنيه تلك الأخطار ، فيكتب لها أغانى ڤيزيندونك الخمس شعراً وموسيقى ، يردد فى اولاها ((**الملاك**)) :

« فى ايام صباى ..
سمعت حكايا
عن ملك يهجر متع الجنة ..
يهبط من علياء سمائه
ليشارك فى مأساة الناس ..
يحتضمن القلب المثقل بالآلام
يصعد به ..
ساعة يستمع اليه يئن ..
يتألم فى صمت الوحدة ...
يتمزق قلقاً
يسفح دماً كالسيل
ينشد فى الموت خلاصه
وانا ايضاً عانيت ..
حتى جاء ملاك بجناحيه البراقين ..
يحمل نفسي ، ينزعنى من أرض الآلام
منطلقاً نحو سماء عليا .. »

وفى قصيدة « فى المستنبت » يناجيها :

« لم تكتئبين ؟
يا زهرات تختال بأكمام خضراء ..
فى لون الجوهر ...
صامتة تملأ صورتك الآفاق ،
وتشيعين الطيب ،
يتحدث فى صمت عن آلامك
فى خوف تمتد فروعك نحو الناس ،
وتضم ظلال العدم الباطل
القدر يعاملنا مثلك ..
وبرغم جمال الكون ...
لا نملكه .
القلب العانى بغشاه ظلام الليل
مثل الشمس
تغرب هاربة كل مساء
من نظرات نهار باطل
الصمت يخيم ...
لا يترك الا تمتمة رقراقة ...
تتمثل فى قطرات مثقلة بالماء ...
متتابعة تهرب من كل زهور المرج .. »

وما يلبث أن يكتشف أن وجوده كامن فى جسد ماتيلده فيخاطبها فى مقطوعته « كفّنى » :

« يا زمناً يجرى ، لا يتوقف ، لا يرحم ...
ويقيس دهور الأبدية .
الأفلاك المتألقة بهذا الكون العظيم ..
متأرجحة فى مسراها حول العالم ..
يا قوة هذا الكون العليا
سلام لك ..
سئمت روحى احلام المستقبل
فدعيني أحيا لحظات الحاضر ..
وتخلّى عن قوتك الخلاقة .
يا مبدعة الحب الخصيب
كفّنى
ودعينا لحظات ...
نحيا فيها فى صمت وسلام
كفّنى عن نبضك يا أعراق العالم ..
ولتخف كل ارادة
حتى أتذوّق متعاً لا أملك أن أذكرها
فى ارجوحة نسيان يسكرني
ساعة ترشف عين سكرتها
ساعة تفنى روح فى روح اخرى
ساعة يكتشف المرء وجوده ..
فى جسد آخر ..
ساعتها تتلاشى كل الآمال ..
تصمت حتى عن ذكر الرغبات ..
تحيا فينا الروح الأبدية
نفنى فى قدسية هذا الكون ..
نفنى فيك .. »

وفى اغنيـة « معاناة » يرفعها الى مكانة الشمس المشرقة :

« ساعة المساء ..
حين يجول الدمع الأحمر فى عينيك ...
ينغرس شعاعك وسط محيط واسع
وتسود الظلمة .
لكن ما أسرع ما تأتين

يا مجد الكون المظلم ..
يا شمس .
وكبطل اسطورى منتصر شامخ ...
بشرق وجهك فى الصبح ..
كيف اجاهر بالشكوى
واعبر عن قلب مثقل
مادمت كذلك مرغمة
أن تختبئي كل مساء .
تتفتح من قلب الموت حياة ....
تولد متع سامية وسط الآلام
ذلك ناموس املته طبيعة هذا الكون ..
فلأسعد بمعاناتي ... »

وبحسه المرهف يستشف النهاية المفزعة لحبه الذى يتلاشى وكأنه الحلم :

« ما اعذب هذا الحلم النابض فى اعماقى .
لحظات ثم يغيب ..
يتلاشى وسط فضاء العدم ...
كضباب شفاف
يا حلماً يزداد مع الساعات جمالاً وحناناً ..
يترقرق فى أنفسنا كنشيد علوى النغمات ..
ينساب شعاعه بين حنايانا أبدىّ الومضات ..
قد يستخفى فى الوجدان ... يغيب ..
لكن يبقى فى أعماقه ...
فى دفء الشمس المشرقة ربيعاً ...
تتفتح زهرات عطرية ...
وتحيى ميلاد اليوم .
تنمو تترعرع بين رؤاها ..
ثم على صدرك تذبل
تذوى ... »

وانشغل ڤاجنر أيامها بمسرحيته الشعرية ((**تريستان**)) ، فتوهم فى نفسه صورة تريستان الذى يواجه الألم والموت فى سبيل حبه ويهمس لماتيلده : « للموت تهبين نفسك كي تردى لى الحياة ، وتعود الحياة لي كي أتألم واموت معك » .

فكرت مانيلده أول ما فكرت فى هجر بيت الزوجية والفرار مع ڤاجنر ، غير انها كانت قوية جريئة تملك من الشجاعة والحزم ما جعلها تكاشف زوجها بحقيقة عواطفها نحو ڤاجنر وتقنعه بأن يقبل هذا الوضع اذا أراد بقاءها الى جانب ولديها . فيفتح الزوج بيته وقلبه لڤاجنر ويتركهما يعيشان فى سلام ، خشية أن تلونه الفضيحة لو هربت زوجته مع عشيقها . ولم يكن قبول مثل هذا الوضع الغريب سهلاً ، فقد عاش الزوج مأساة درامية لكنه كتمها فى نفسه وصبر عليها ، بل اننا لنعجب حقاً حين نراه يبقى على اعجابه بڤاجنر ويقدم له معونات مالية ضخمة لتدعيم مشروعاته الفنية ولسداد ديونه الكثيرة . لا نزاع فى أن ڤاجنر قد أحسن اختيار ملهمته هذه المرة . ولا شك أن هذه الواقعة هى التى جعلت چان رينيه هيجنان (١) يقول فى مقاله عن غراميات ڤاجنر « النفعية » : « لقد ارتبطت علاقات ڤاجنر كلها بمشاكله المالية ، فاما أن تخلق علاقاته هذه المشاكل واما أن تحلها » .

ومع ذلك حاول ڤاجنر جاداً اخماد العاصفة التى اثارها فى قلبه حبه لماتيلده وهرب كعادته الى التجوال ، وكان خلال مآسيه لا يطيق

(١) René Huguenin; **Des Amours Intéressés de Richard Wagner,** Collection Génies et Réalités. Editions Hachette, Paris 1962.

البقاء فى مكان واحد . فاذا عاد ثانية الى زيورخ اقام عرضاً خاصاً لاوبرا « ڤالكيورا » فى قصر الأميرة كارولينا ساين ــ فيتجنستاين صديقة فرانز ليست . وغنى دورى سيجموند وهونديتج ، بينما غنت زوجة الموسيقى هايم دور سيجلينده،فى حين جلس فرانز ليست أمام البيانو ليحل محل الاوركسترا الكبير . وقد أظهرت الأميرة واصدقاؤها اعجاباً شديداً بعمل ڤاجنر ، حتى انه عد تلك السهرة من السهرات الرائعة فى حياته .

اما ماتيلده فقد رفضت أن يحيا ڤاجنر فى ذلك المنزل البعيد عن منزلها تؤرقه طرقات حداد قريب فأوفدت زوجها اليه يخبره انه قد اعد له منزلاً بديعاً تحيط به حديقة فسيحة هى كل ما يفصله عن قصر ڤيزيندونك حيث تحيا ماتيلده . وينتقل ڤاجنر فرحاً الى ذلك البيت فى بداية عام ١٨٥٧ يغمره احساس بأنه وجد العش الآمن الذى سيقضي فيه بقية عمره محاطاً بكل ما يتمناه . لقد عثر على الملهمة الرائعة ومورد المال الذى يحميه من الديون والافلاس .

وفى البيت الجديد تبدأ اولى مراحل الفراق بينه وبين مينا ، فقد قسم البيت بينهما ، له الدور العلوى ولها السفلى . وتشغله ماتيلده اكثر مما تشغله موسيقى « سيجفريد » ، فلا يفصل بينه وبين عشيقته الا خطوات وسط الأشجار ليجد نفسه فى أحضانها . واذا كان عقلاهما يتهامسان فى موضوعات الفن والفكر والموسيقى فقد أصبح جسداهما كذلك يتهامسان بحبهما العاصف . حقاً ان اغصان الأشجار الحانية تغطى همسات جسديهما بحفيفها وتخفى لقاءاتهما عن العيون بأوراقها ، فضلاً عن أن قصر ڤيزيندونك نفسه يقع فى أطراف المدينة لا تقترب منه خطى المتطفلين ، ومع ذلك فلا يعدم العاشقان شعاعاً من نور يفضح من خلف النوافذ عناقهما . ويكثر الهمس فى بيوت زيورخ كلها ، ويعرف به ڤاجنر فيحاول التخفيف من حدته بالذهاب الى باريس فى يناير ١٨٥٨ يقضي بها عدة اسابيع . وسرعان ما يدفعه برد الشتاء وقلة المال للعودة الى زيورخ قبل أن تصمت الشفاه التي لا تلبث أن تخوض فى الحديث على نطاق أوسع ، خاصة بعد أن يلحظ الكثيرون الحزن فى عينى اوتو ڤيزيندونك ليلة عيد ميلاده الثالث والاربعين فى الحفل الذى عزف فيه ڤاجنر موسيقاه وسط ردهة القصر امام اهل زيورخ .

وتعثر مينا على خطاب يدين زوجها وعشيقته فتوجه اليهما الضربة التالية ، ولو أنها لم تفهم محتويات الخطاب الذى يتضمن نقاشاً حول « **فاوست** » لجونه ، ونظرة ڤاجنر الى ماتيلده على أنها « الملاك » الذى يفتح له طريق العالم المجهول حيث يتم اتحادهما الميتافيزيقى الكامل ! الا أن زوجها يختتم خطابه طالباً من عشيقته موعداً فى الحديقة بعيداً عن عيون المتطفلين ، ثم بتحية تكشف عن مدى هيامه بها : « تلك روحى تحية الصباح » . وهكذا وجدت مينا فرصة للثأر من غريمتها ، فروت قصة الخطاب للكثيرات رغم رجاء ڤاجنر لها بالتزام الصمت ووعدها له بذلك . وماهى الا أيام حتى أصبحت القصة حديث زيورخ كلها مما اضطر اوتو الى أن يرحل مع زوجته الى ايطاليا بضعة أسابيع بعيداً عن هذه الضجة .

ويسترضى ڤاجنر زوجته ويبعث بها الى حمامات بريستفبرج القريبة من زيورخ لتعالج من مرض قلبها القديم . ويُسرى عنها بخطاباته وزياراته ، حتى اذا ما عادت وجدت قوس نصر على باب بيتها اقامه لها الخادم ، فيفرحها ويدخل على قلبها السرور وتستبقيه طويلاً لتقرأ فيه غريمتها ماتيلده دليل فوزها عليها . مسكينة مينا ، لقد كانت تتوهم أشياء غريبة على حين كان زوجها يحس الغربة معها ويعانى الم حرمانه من حبيبته .

ويقرر فاجنر فى لحظة من لحظات الحسم الرحيل والتخلى عن حبه ويبعث الى ماتيلده بكلمات اربع « لا مفر من ذلك » ، ويتقاطر الأصدقاء على بيت ڤاجنر يودعونه ومن بينهم اخلص صديقين له وهما هانز فون بيلو وزوجته كوزيما ابنة فرانز ليست .

يرخى الليل سدوله على ڤاجنر وحيداً فى غرفته وعينه مشدودة الى شعاع النور المنبعث من قصر حبيبته، وتعاوده صورة « **تريستان** » بطل اوبراه الجديدة التى عاش مأساتها بنفسه مع ماتيلده . حتى اذا تحركت العربة فى الفجر شهدت زوجته تعلق نظرته ببيت ماتيلده ، والعربة تمضى وجراح قلب ڤاجنر تدمى واحساسه يكبر بأنه فقد مأواه الحق .

انزوى ڤاجنر فى مدينة البندقية العائمة معتزماً أن يوقف نشاطه على فنه وان يبدع من الأعمال الفنية ما تجد فيه ماتيلده عزاء وسلوى عن بعاده ، وشرع يكتب يوميات يبعث بها الى ماتيلده يكشف فيها صراحة عن أهم ما يشغل باله وهو تأليف « **تريستان** » . انه يعترف لها بأن فنه يقيد خطاه فيقول لها : « **حبيبتى .. لقد كان بوذا محقاً حين أدان الفن ، فلو لم توجد باعماقى هذه الموهبة الرائعة وتلك القدرة على التخيل والابداع لاستطعت أن أخطو على ضوء المعرفة المتالقة فى اثر انطلاقات قلبى ولصرت قديساً ... أو عاشقاً على الأقل . ساعتها كنت أملك بوصفى قديساً أن أدعوك الى هجر كل ما يبقيك هناك، وأن تحطمى كل الروابط التى تشدك الى العالم وأن تاتى الىّ لنحيا طليقين معاً** » .

واصبح يحس متعة فى التسامى والبعد عن حبيبته ، وغدا كالمنهوم الذى ينعزل عن الآخرين حتى لا يقاسموه طعامه ، فهو يجد فى عزلته ما يمكنه من الاحتفاظ بانفعالاته لنفسه مجنباً اياها المعوقات الروحية والجسدية التى يبذلها وهو بين يدى حبيبته ماتيلده ، وكأنما لم تعد ماتيلده تهمه بشخصها . ان ما يحرص عليه هو أن يكون فى مزاج عشق وهيام ، أى انه يهتم بالحالة النفسية لا بالكائن البشرى . وقد تحقق له هذا المزاج النفسى ، مزاج العشق الذى أجّج موهبته ، ووجد فى هذا الفراق فرصة لكى يذوق آلام الحب فى احساسه بالحرمان المتصل ولكى يرضى كبرياءه العنيدة .

نعم ڤاجنر فى هذه العزلة بهدوء واستقرار نادرين ، وسعد بحب وهمى تتألق فيه خيالاته العاطفية ، ومنح وقته كله وجهده كله لموسيقاه، فكانت فترة خصبة عوضت أيامه الضائعة . لقد وجد ڤاجنر فى عزلته فرصة يمنح فيها نفسه من الخيال ما لم ينله فى الحقيقة . لقد كان من الناحية النفسية فى حالة العشق الحقيقية التى تفجر طاقاته الابداعية تفجيراً هائلاً . وكانت لحالة العشق الخيالية عنده قيمة كبرى ، والغريب انه يذهب فى تقديس خيالاته الى حد قوله : « **اننى أجهل تماماً معنى الاستمتاع بالحياة ، وليس الاستمتاع بالحياة وبالحب عندى الا مسألة تخيل لا تجربة . وذلك ما جعلنى أطوى قلبى واكبت عواطفى واخفيها عن فكرى والا أحيا الا حياة مصطنعة** » ... وهذه الفكرة هى بالتحديد جوهر مسرحيته « تريستان » .

ويشرح لنا چان رينيه هيجنان فى مقاله سالف الذكر فكرة ڤاجنر هذه التى جعل منها جوهر فكرة اوبرا تريستان وايزولده ، قائلاً :

« قليلون هم الذين يدركون لماذا يرفض تريستان أن يذوق المتعة الجسدية . ويرى أصحاب المشاعر العادية التى تطفىء اللذة الجسدية ظمأها انه يرفض المتعة هرباً من الاحساس بالشقاء الذى يستشعره المرء حين يستيقظ فى أعقاب ليلة ناعمة ، ويتطلع الى الجسد العارى الخامد الممدد الى جانبه بعد أن يغمره شعاع الفجر الحزين وقد فقد

الجسد سحره بعد أن روى غليله منــه ، ويبحث عن الكائن الغالى الذى هام به فلا يجده داخل هذا الجسد الناعس الأليف الذى ما كاد يتملكه حتى انفصــل عنــه . ويتوهم كثيرون أن تريستان يرفض المنعة ليحتفظ بحنانــه وبرقتــه ، مثلما ينــدم المتدينون الأتقياء على انهيار مقاومتهم بعد استسلامهم لغوايــة انثى . والحقيقــة أن تريسنان وايزولده لا يرفضان المتعة خشية ان تخنق حبهما ، بل انهما يرفضانها كى يفلتا مما يصحبها من احساس مرير بالخيبة والحرمان واليأس من ان يظفرا بما يحبان . انهما يتوقعان الا يطفىء الالتحام الجسدى ظمأهما بل ان يكشف لهما عن انهما يبحثان عن شيء آخر . ان كلاً منهما يشتهى الآخر ، لكن على غير الصورة المألوفة . فهذا اللقاء الجسدى الذى يعد أسمى تعبير عن الحب ليس الا وهماً يصــيبنا بجراح ، ويغرق نفوسنا فى يأس لا من الحب ، بل من الطريقة التى نُعبِّر بها عن الحب ، وكأنما نحن فى حاجة الى ان نبتكر لفتات جديدة ونداءات جديدة وقبلات جديدة نعبر بها عن حبنا . اننا نفتقد طريقة للتعبير عن العواطف ولغة تتهامس بها القلوب غير هذه اللغة الجسدية . نريد أن نعرف الوســيلة التى يهــب بهــا الانسان نفسه لحبيب أو يستردها منه . ان تريســتان وايزولده يؤمنان بأننا نملك رغبة قوية فى الحب ، ولكنا لا نملك وســائل الافصاح عنه . ونجد ايزولده تموت وسط جزيرة يضرب الموج شطآنها محتدماً عنيفاً بعد أن ذهب اليها العاشــقان هاربين من الملك مارك خطيب ايزولده . وقد رمــز ڤاجنر بموج البحر العاتى الذى يعصــف بالشطآن الى رغبتنا فى الحــب ، وبالملك مارك الى عجزنا الكبير ، وبهروب العاشقين الى هروب من الوضع الانساني ذاته ، وكأنه يقول ليس فى هذا العالم حب ، ولهذا فقد رحل العاشقان معاً ليجربا حظهما فى العالم الآخر » .

هكذا بسط لنا هيجنان بسطاً رائعاً **فكرة اوبرا تريستان وايزولده** ، نحس منــه كيف كانت مشــكلة ڤاجنر العاطفية ومأسيــاته مع ماتيلده مصــدر ايحاء له باوبرا تتســامى فى فكرتها وموضوعها عن حسية ڤاجنر واستهتاره وسلوكه المستهجن مع زوج عشيقته . وتلك هي قيمة العبقرية الحقيقية .

ولو انا أخذنا اوبرا **تريستان وايزولده** على انها تعبير حقيقى عما يعتمل فى أعماق ڤاجنر لبدت لنا عبرها صــورة اخــرى مختلفة عن الصورة التى عرف بهــا ، فقد اتهم ڤاجنر بالحسيّة وحب التملك ، فى حين أنه يعلن فى اوبرا تريستان أنه لا يبحث عن المتعة الجسدية ولا يسعد بالتملك . واذا كنا قد علمنا الخلفية التى من أجلها انتهت الاوبرا بموت تريستان وايزولده ، فقد أصبح من **اليسير أن نفهم سر رغبة ڤاجنر المحتدمة فى الموت ، فهى ليســت رغبة فى الموت ذاته ، وانما هى رغبة فيما يهيؤه الموت من نقاء ، وذلك هو أكثر أحاسيس ڤاجنر اخلاصاً . وهنا ندرك أبعاد ڤاجنر الحقيقية ، فانه مع ما عرف عن حسيته ، لا يطيب نفساً بالمتعة الجسدية مثلما أسلفنا ، كما أنه مع ما أشاعوا عنه من حب التملك ، لا يقر عيناً بما يملك . انه يفضل ــ رغم كل شيء ــ أن يخسر ، فهو لا يكاد يملك شيئاً حتى يخسره ، ويحس مقاومة دائمة مما يملكه ، فى حين يجد أن الشيء الذى خسره يحمــل معه دليــل عجــزنا عن الاستيلاء عليه . ويرى أنه لا جدوى من وراء الملكية لأننا لا نملك الا الشكل الخارجى ، فى حين يفلت الجوهر من أيدينا ، ويتعين علينا أن نقنع بخلق جوهر مختلف حيثما اتفق . وان اليأس من معرفة أعماق من نحبه ليدفعنا الى الهرب فى ألم وتعالٍ داخل وحدة نعيش فيها على الأحلام ، ولا يصبح أمامنا الا أن نهرب الى الموت ، أو أن نعانى هذا الظمأ والجفاف الذى يجنيه كل من يعلق على الحب الكثير من الآمال .**

ورغم هذه البراعة التى يدعونا بها فى « تريستان وايزولده » الى الايمان بالحب واحتمال الألم واستعذاب الموت فى سبيله نكتشف أن الوحدة والتسامى والبعد عن الحبيبة قد أنهكت فاجنر. ولم تعد به رغبة في احتمال الألم ، وبات وهو الانسان المثالي يبحث عن واقع مادى محسوس . ولم يمض طويل وقت حتى كان ڤاجنر يحيا فى تجربة غرامية مع مربية نمساوية جميلة تقوم برعاية مسكنه الجديد وتجميل حديقته ، وانطفأ حبه لماتيلده بل انه حين احتاج الى نقود قصد زوجها وباعه حقوق نشر « **رباعية الخاتم** » بمبلغ ٢٤٠٠٠ فرنك ، وكتب بعد ذلك الى هانز فون بيلو خطاباً مخجلاً تحدث فيه فى غرور يجرح كرامة المرأة التى كان يهيم بحبها من قبل ، اذ قال : « لقد سكنت بيت هذه السيدة الوفية القلب كى اعينها على احتمال حياتها القاسية ، وكان زوجها يفرح حقاً برؤيتى زائراً ومقيماً عنده » . ولا تكاد تمر بضعة شهور حتى يعرف أن ماتيلده تنتظر طفلاً ، فيواصل ڤاجنر حديثه بلا حياء « اننى أفخر بأننى سبب تطور هذا الموقف ... ذلك عمل رائع أتحدى من يقلده كائناً من كان !! » .

والواقع أن الغرور لم يكن عيب فاجنر الوحيد ، فقد أورثه الفقر وقسوة الحياة فى شبابه وهو يسعى ملهوفاً على العظمة والثراء ، جنوناً غريباً جعله يهيم بالثياب الفاخرة وبالعطور يضمخ بها عباءته وحمامه وجدران بيته ، وكأنما يرى فى حياة الترف ثأراً من حياة الفقر الماضية .

وكان ڤاجنر يلتقى فى طريقه بكثيرات من المعجبات اللاتى يفضن حناناً ورقة ويبدين استعداداً لتقديم أية تضحية من أجل هذا العبقرى الذى وقع اختيارهن عليه ، ويرين لحياتهن معنى حين يقدمن أى عون ، اى عون ـ حتى أجسادهن ـ بغية معاونته على خلق احدى روائعه الفنية .

ولم يكن ڤاجنر يتردد بدوره فى التودد الى النساء اللاتى يتوددن اليه ، ولم يعد يذكر أن هناك زوجة اسمها مينا ڤاجنر تقيم فى أحد أركان ألمانيا ، وانتهى به الأمر الى نسيانها تماماً ، واقتصرت علاقتهما على لقاءات نادرة قصيرة ، وأصبحا غريبين أحدهما عن الآخر بحكم هذا الفراق الطويل . واذ كان وجود المرأة الى جوار ڤاجنر ضرورياً كما قلنا حتى يستطيع أن يخلق وأن يتنفس فقد اتخذ عشيقة جديدة هى ماتيلده ماير الجميلة . هكذا ببساطة دون أن يرى أنه من الأنسب لو حصل أولاً على الطلاق .

ثم يمر فاجنر بفترة قلق جديدة ، وينظر فيجد نفسه مثقلاً بالديون مطارداً من المرابين الذين يتعقبونه بلا هوادة ، مريضاً مؤرقاً مع ذلك بحمى الابداع الفنى الذى لا يتركه يعرف الراحة ، مشبوهاً سياسياً فى ألمانيا التى لم تنس له اشتراكه فى ثورة ١٨٤٨ ، محاصراً بغيرة زوجته ، يتمنى لو ذهب الى روسيا ليشغل منصب قائد اوركسترا كييف ، غير انه يخشى أن يحاسبه الروس على وقوفه فى صف پولندا يوم اعتدوا عليها فيعدل عن فكرته .

★★★

(٨)

ابتسامة الأمل :

رفع ڤاجنر رأسه المثقل بالأحزان وتصفح وجه رجل مهيب ينحنى أمامه ويسلمه رسالة يفضها فتطالعه صورة شاب وسيم حالم العينين وكلمات يعيد ڤاجنر قراءتها فى ذهول : « ان لودفيج الثانى ملك بافاريا يقدم لڤاجنر قلبه وفكره ومملكته لقاء اقامته بقصر الملك لكى يضىء وحدته الروحية بوهج موسيقاه المشرقة ! » .

وشرد ذهن ڤاجنر وكأنه يحيا فى عالم اسطورى ، وأخذ يعاود النظر الى صورة هذا الملك الشاب الذى قال عنه ڤيرلين : « انه الملك الحقيقى الوحيد فى هذا العصر الذى لا يؤدى الملوك فيه الا أتفه الأشياء » .

كان لودڤيج الثانى يتمتع بمواهب عديدة وبحس فنى مرهف وبعاطفة مفرطة ومشاعر رقيقة ملتهبة ، قرأ فى عامه الثانى عشر كتاب ڤاجنر : « **العمل الفنى فى المستقبل** » ، وشهد فى عامه السادس عشر العرض الأول لاوبرا « **لوهنجرين** » ، فكانت حدثاً هاماً فى حياته شده الى كتابات ڤاجنر ، فأخذ يقرأ قصائد اوبراته ، وانتهى من قراءة اوبرا « **الخاتم** » وهو فى الثامنة عشرة من عمره ، وترددت أصداء مقدمتها فى أعماقه ، وكأنها نداء يستحثه لأن يشمل هذا الفنان الموهوب برعايته وحمايته ، وان يمنحه من الامكانيات ما ييسر له اخراج اوبرا **الخاتم** التى يعدها عملاً فنياً عملاقاً . ولم يكد يرتقى عرش باڤاريا فى عامه التاسع عشر حتى زاد احساسه بأن عليه رسالة تجاه ڤاجنر ، والتهبت حماسته ، وارسل يدعو ڤاجنر اليه معتزماً أن يقدم له مأوى يخفف فيه من أعباء الحياة المادية ويتيح له التفرغ لأعماله الفنية .

وصف لودڤيج الثانى لقاءه بڤاجنر لخطيبته قائلاً :

« لقد انحنى تماماً على يدى ، وعلاه اضطراب ، وبقى طويلاً منحنياً لا ينطق بكلمة . وهو وضع مقلوب ، فملت عليه لأرفع رأسه ، وكأنما كنت اقسم ساعتها أن أبقى وفياً له الى النهاية » .

أما ڤاجنر الذى وجد الملك « جميلاً ذكياً وكريماً حتى خشى أن تنقضى حياته كحلم يعبر فى سماء عالمنا الأرضي » فقد كتب عنه الى صديقته ماتيلده ماير قائلاً :

« تصورى شاباً رائع الجمال ، هيأه القدر لكى يحقق أحلامى ويخلّصنى من آلامى ... لقد قدم الىّ كل ما احتاجه كى أحيا وأعمل واخرج أعمالى الفنية الى حيز التنفيذ . ليس ثمة عبء أحمله ولا وظيفة تقيدنى . لقد تحققت امنياتى على أروع صورة فى اللحظة عينها التى كانت الظلمة القاتمة قد جثمت على حياتى وظللت وجودى . اننى أحيا فى ذهول » .

أفرد لودڤيج لڤاجنر قصر بيليت الصغير القريب من قصر بيرج الكبير الذى يسكنه الملك ، تحمله عربة من قصر بيليت الى قصر بيرج كل صباح حيث يقضى الصديقان الساعات الطوال فى جو من السعادة الاسطورية ، يسمع الملك موسيقى ڤاجنر وينصت الى أحلامه وأمانيه ، ثم يعيده الى قصره الصغير .

وفى قصر بيليت خان ڤاجنر صديقاً من أعز أصدقائه وأحبهم اليه هو هانز فون بيلو مع زوجته كوزيما ابنة صديق آخر غال عزيز هو فرانز ليست .

كان هانز كما سبق القول قد سمع عام ١٨٤٥ موسيقى « **تانهويزر** » وهو فى الخامسة عشرة من عمره ، فهام بفن ڤاجنر وقصد اليه فى العام التالى يتخذ منه استاذه ويضع حياته وفكره وجهده فى خدمته . حتى اذا تزوج هانز بكوزيما اتخذا من ڤاجنر الهاً يعبدانه معاً وينذران نفسيهما لخدمته ، وتولى ڤاجنر هانز برعايته حتى أصبح واحداً من كبار قادة الاوركسترا .

ولم تكن كوزيما جميلة بقدر ما كانت قوية عنيدة ذكية تعرف دائماً طريق الوصول الى ما تريد . ولم تكن موسيقى ڤاجنر وحدها هى التى شدّتها اليه ، بل فوق ذلك سحر شخصيته وحديثه وتألقه وشهرته ، وتمنت لو أصبحت وحدها صاحبة هذا المجد كله . ورغم أن ڤاجنر كان فى الخمسين من عمره ، وهى تصغره بعشرين عاماً فقد كانت تبدو أكثر نضجاً منه ، وأوهمته أنها أسيرة شخصيته حتى أوقعته تحت تأثير شخصيتها القوية ، وهى التى قال

نيتشه عنها : « انها من مستوى يفوق كل من عرفهن من النساء » .

صادف ڤاجنر فى كوزيما الثقافة الواسعة والفهم العميق والحنان الكبير والحيوية الدافقة ، حتى أحس انها المرأة التى تفنيه عن كل نساء الأرض ، فتمسك بها تمسكاً جعله لا يحفل بأنها زوجة صديقه المخلص الوفى وتلميذه الموهوب النابغة . وكان فى تشجيعها له ما حفزه لأن يغض الطرف عن كافة الاعتبارات ، وفى حيويتها ما أراق دم الشباب فى عروقه الهرمة .

بدأ ڤاجنر يشعر بحب كوزيما فى العام السابق على مجيئه الى باڤاريا ، حتى اذا ما انتقل الى قصر بيليت اشتاقها فبعث اليها والى زوجها يستضيفهما تخفيفاً لوحدته ، غير أن زوجها بعث بها قبل ذهابه باسبوع ريثما ينهى هو بعض أعماله العاجلة . وفى هذا الاسبوع أشعلت الخلوة بين ڤاجنر وكوزيما عاطفة كانت قد نشأت بينهما منذ خريف عام ١٨٦٣ وترعرت بعد ذلك . واستشعرت كوزيما رغبة عارمة فى أن تكون شريكة ڤاجنر فى الأمل الذى كان يتطلع اليه والذى وعده لودڤيج الثانى بتحقيقه ، وهو تملك مسرح مثالى يمكن أن تزدهر فيه «موسيقى المستقبل» من خلال العمل الفنى الشامل .

لم يكن ڤاجنر ليشعر ـ كما أسلفنا ـ بأى حرج لكون كوزيما زوجة صديقه الوفى هانز بيلو وابنة صديقه الحميم فرانزليست ، بل على العكس من ذلك كانت هذه العقبات الصغيرة حافزاً له على التمسك بها ومحركاً لمشاعره المشبوبة التى أخذت جذوتها تجف . ولم يضق بأن يكون حبه الجديد مأساة جديدة ، بل انه ليسترد شبابه وقوته وصموده كلما عاش فى مأساة ، وقد وصف ذلك قائلاً : « كانت أعيننا تتلاقى فنحس أن رغبة تطحننا فى أن يعترف أحدنا بالحقيقة للآخر ، ولم تكن فى حاجة الى أن نتكلم كي ندرك الشقاء اللانهائي الذى يثقل اكتافنا » . وأغلب الظن أنهما لم يضيقا بهذا الشقاء ، رغم جهده فى تصوير حياته تصويراً أليماً ، وكأنما تحركه موهبته ككاتب تراجيدى فيكتب تلك العبارة التى تهز كوزيما حين يقول : « كم يحس الانسان تعاسة الحياة أيام الأعياد ، اننى أشعر بالعجز الكامل ساعة أرغب فى مصارحتها بحبى ، ولن استطيع أن أعبر لها عنه فى غمار انفعالة الموت » .

هكذا تخون كوزيما زوجها مع ڤاجنر دون أن تخدش حياءه سوقية الخيانة الزوجية ، وانه لا يدرك أنه يرتكب جرماً ، حتى لكأنه مزدوج الشخصية ، فهو الى جانب خيانته لهانز نجده مخلصاً له فى صداقته سعيداً بالاحتفاظ بوده واعجابه . وكأنما يرى أن عبقريته وفنه يبرران له هذا المسلك ويبيحان له ما حُرم على الآخرين . خلال ذلك الاسبوع نفسه التقى جسداهما فحملت منه كوزيما ابنتها « ايزولده » ، وضعتها بعد تسعة أشهر وهى ما تزال زوجة لهانز ، ويسرع ڤاجنر ساعة وضعها ليقدم تهانيه الحارة الى زوجها المخدوع .

أقام الزوجان فى ضيافة صديقهما بقصر بيليت صيفاً كاملاً حافلاً بالسعادة ، ثم رحلا وعرف الشقاء طريقه الى قلب ڤاجنر وزاده الخريف الزاحف اكتئاباً . ولم يطق ڤاجنر بعاد كوزيما فأقنع الملك باستقدام هانز ليعمل قائداً للاوركسترا الملكى . ويرحب الملك فيدعو هانز الذى يقبل هو وزوجته كوزيما فى أعقاب الخريف ، ويستأنف ڤاجنر سعادته من جديد .

★★★

لم يكن أغلب الباڤاريين يشاركون مليكهم حبه لڤاجنر بل كان بعضهم ينظر الى صداقتهما نظرة مليئة بالشك والظنون ، وكانت عيون الأعداء جادة فى البحث عن هفوة لڤاجنر كي يقيموا الدنيا كلها عليه . ويبدو أن عيناً ما قد لمحت الحنان المتبادل بين ڤاجنر وكوزيما

فما لبثت الصحف المعادية أن شهّرت به . وكانت تلك صدمة للودڤيج الذى رفض تصديق ذلك وقال : « لا اصدق أن العلاقة بين ڤاجنر وزوجة هانز تتخطى حدود الصداقة ، والا كان ذلك أمراً بشعاً » .

ثم انتقلت الصحف من الحديث عن سلوك ڤاجنر الى الاحتجاج على وجود رجل أجنبى المولد والثقافة فى بلاط الملك الشاب . ورغم ذلك بعث الملك الى ڤاجنر بكلمات مطمئنة :

« ما أتفه أولئك الناس من قليلى الادراك الذين يرجفون بغضبى عليك . انهم لا يتصورون ، ولا يملكون أن يتصوروا عمق صداقتنا . اغفر لهم فانهم يجهلون ما يصنعون . آمل أن أراك قريباً ، ولك ودى العميق الدائم . صديقك المخلص : لودڤيج» .

ويطمئن ڤاجنر ويلتمس مقابلة الملك ، ومن الغريب الا يؤذن له فى المقابلة ، فتعاوده الشكوك ويبعث الى الملك برسالة يطلب فيها أن يوضح له بصراحة ان كان عليه أن يستمر فى ضيافته أم يرحل ، ويطمئن الملك ڤاجنر للمرة الثانية برسالة يقول فيها :

« ابق يا صديقى . سيعود كل شىء رائعاً كما كان من قبل . اننى الآن مشغول يكاد العمل يقتلنى ... صديقك : لودفيج » .

وهكذا كانت ثقة الملك واصراره أقوى من حملة الصحف المعادية . ومرت العاصفة ، وعاد ڤاجنر الى عمله وان تكن كوزيما قد رحلت عنه فى رفقة زوجها الى بودابست .

ابتسمت الحياة لڤاجنر وقدم عرضاً لاوبراه « تريستان وايزولده » حقق نجاحاً مذهلاً أخرس الألسنة المعادية . ثم انتقل الى قصر « هوهنشوانجو » حيث يقيم الملك نفسه ، يشغل كل منهما جناحاً لكنهما يقضيان أكثر وقتهما معاً ويتنزهان فى عربة وسط الخمائل الممتدة .

ودب النشاط الفنى فى ڤاجنر فبدأ يخطط اوبراه الجديدة « **پارتسيفال** » ، ويكتب سيرة حياته التى أسماها « **حياتى** » ، ويقوى تأثيره على الملك فى غير المجال الفنى حتى يصير حاكماً مستتراً وراء الحاكم ، غير أن الأوضاع الديموقراطية في مملكة بافاريا ووجود البرلمان ويقظة الاسرة المالكة حالت دون وصول مشروعاته الى مراحل التنفيذ .

ورحل ڤاجنر ذات يوم الى ميونيخ فصحبه الملك مودعاً حتى محطة السكة الحديدية . وقد أثار هذا الحدث غير المألوف والخارج على التقاليد الملكية ثائرة أعداء ڤاجنر وجمعوا صفوفهم من جديد فى حملة منظمة قوية بدات بتجريحه . ولم يكن يعوز أعداءه أسباب الحملة ، فهو رجل يعيش فى ترف القصر الملكى تاركاً زوجته تتضور جوعاً وتحترف مهنة « الغسالة » ، ثم يخونها مع زوجة صديق عزيز عليه . كما أنه اشترك فى الماضى فى ثورة درسدن وقاد عصابة من القتلة ومشعلى الحرائق زحفت لتحطم القصر الملكى . وتحركت الاسرة المالكة بدورها محاولة الضغط على لودڤيج ، وابلغه عمه الأمير شارل اعتزام الوزارة تقديم استقالتها واحتمال قيام ثورة يشترك فيها الجيش تطيح بالاسرة المالكة كلها .

ونجحت الحملة ، وتخاذلت مقاومة لودڤيج بعد صمود بطولي طويل ، وقَبِلَ أن يذهب سكرتيره الى ڤاجنر ليبلغه أسف الملك واضطراره الى أن يطلب اليه مغادرة باڤاريا فى أقرب وقت والبقاء بعيداً عنها عدة أشهر ، وحمل سكرتيره رسالة صغيرة يودعه فيها قائلاً :

صديقى العزيز

« يحزننى أن أجدنى مدفوعاً الى أن أطلب اليك الاستجابة لرغبتى التى ينقلها اليك سكرتيرى ، وثق أنى لم أفعل ذلك الا مرغماً . ان الود الذى أحمله لك بين جوانحى ثابت

مدى الدهر . وارجـو أن ترعى أنت بدورك صداقتك لى ، تلك الصداقة التى أعتقد عن ادراك حقيقى اننى جدير بها . ومن ذا الذى يستطيع أن يفرق بيننا مهما نباعدنا . اعلم أن عواطفنا متحدة ، وانك قادر على أن تدرك مدى الى ، وتأكد أنى لم أجد حلاً آخر ، فلا تشك فى اخلاص أفضل أصدقائك وما ذلك الا حدث عابر » .

صديقك المخلص حتى المـوت : « لودڤيج »

وتقبل ڤاجنر الأمر فى أسى عميق وكتب الى لودڤيج :

« وداعاً يا مليكى العزيز . ولنتذكر صديقك الذى سيظل مخلصاً لك أبد الدهر : ريتشارد ڤاجنر » (٢) .

وغادر ڤاجنر ميونيخ مجهداً متهالك الجسد والروح ، تتمزق روحه وهو يودع هذا العالم الاسطورى الذى أمضى فيه تسعة عشر شهراً مضت وكأنها حلم قصير وانتهت ليواجه أقسى محنة عرفها خلال أعوامه الثلاثة والخمسين . حقاً لقد ملأ هذا الفراق نفس لودڤيج الثانى ألماً ومرارة ، غير أنه كان بالنسبة لڤاجنر قضاء على أحلامه الكبرى وانتصاراً بشـعاً لحملة الحقد والحسد والتآمر الوضيع .

ومع كل خطـوة خطاها ڤاجنـر بعيداً عن ميونيخ كان أمله فى بناء المسرح المثالى يتقوض، بينما يعظم شبح الدائنين ومديرى المسـارح ليسد أمامه الطريق . ويعود من جديد يصغى الى تفريغ « مينا » ويعيد علاقته بماتيلده ماير فى اللحظة عينها التى يحس فيها بأنه مشـدود الى كوزيما .

★★★

(٩)

العش الملعون

حمل ڤاجنر همومه ومضى الى صـديقيه هانز وكوزيما ، وقرأ فى عينى صديقه الطيب الوفى الحزن والمرارة والعتاب المستخفى . ومع ذلك لم يستطع ڤاجنـر أن يحول قلبـه عن كوزيما ، ذلك أن كوزيما لم تعد تمثل عنده امرأة يهواها أو يأنس اليها ، بل حياته نفسها يستحيل عليه أن يحياها من دونها ، كذلك لم تعد كوزيما تشغل نفسها بشىء آخر غير حبها لڤاجنر . وقد ضـاقت باختـلاس لحظات سعادتها معه فاتخذت قرارها الصارم بهجر زوجها والهروب معه .

مضى الخائنان ڤاجنـر وكوزيما الى بيت استأجراه فى چنيف ملعونين من المجتمع فحاولا تجنبه . ورغم أن المنزل كان فى طرف المدينة ، غير أنهما احسا عيـوناً ترقبهما ، فأوغلا فى سويسرا حتى وجدا ضيعة صـغيرة تدعى « تريبشين » على مشارف مدينة « لوسرن » المطلـة على بحـيرة « الكانتونات الأربعـة » ، ضيعة رائعة الجمال تحيط بها مرتفعات وجبال وأشجار ومياه ، وخلا ڤاجنر الى ابداعه الفنى وقد تجمع له كل ما يسـاعد عبقريتـه على التفتح والازدهار ، وانصت الى أطياف أبطاله الذين يخلقهم ، وغمس روحـه فى الموسـيقى معايشاً ذاته المتجسـدة فى بطلـه الجديد « پارتسيڤال » ، بينما أظلمت الدنيا فى عينى هانز الذى يفقد زوجته وصـديقه ، رفيقته واستاذه ، ماضيه ومستقبله ، ثم استسلم للأمر الواقع وطلق زوجته الفارة الخائنـة ، بعد أن أنجبت « ايڤا » ابنتهـا الثانيـة من ڤاجنر ، ويتساءل مفجوعاً : « هل يمكن أن نقارن سمو أعمال ڤاجنر بوضـاعة سـلوكه الشخصى ؟ » .

---

(٢) نقلت نصوص خطابات لودڤيج الثانى عن كتاب :

Zjdenko Von Kraft; **Richard Wagner, Une Vie Dramatique,** Paris 1967.

وظل ڤاجنر يعاشر كوزيما معاشرة غير شرعية ، ولم يعقد عليها الا بعد عام كامل من ميلاد طفله الثالث منها وهو سيجفريد عام ١٨٦٩ . وتوفيت زوجته التى نسيها ولم يكلف خاطره حتى الاشتراك فى مراسم دفنها ، واكتفى ليريح ضميره بأن توجه الى قبرها بعد حين ليسجل فوق شاهده عبارة تأبين تنضح بالتفاهة والنفاق : « اننا نحسد هذه المخلوقة التى تخلت أخيراً عن المعركة دون أن نألم !! » .

وتعد فترة الأعوام الخمسة التى أمضاها ڤاجنر فى بيت « تريبشين » الشاعرى القائم على مرتفع تحيط به جبال تغطى قممها الثلوج تتراءى عبر اغصان الصفصاف الراعشة ، من اخصب فترات ابداعه ، اختلطت خلالها عناصر متشابكة : عناصر الابداع الفنى وفورة العقل الباطن المثير وذكريات الماضى وانفعالات الحاضر والرغبة فى تنظيم الأفكار والصور الناطقة ، وهذا السيل العاتى الذى لا يمكن تطويعه الا فى خدمة العبقرية وفى ظلها ، فقد أنهى فيها وضع موسيقى ثلاث اوبرات من الرباعية ((**ذهب الراين**)) ، (١٨٦٩) و ((**ڤالكيورا**)) و ((**سيجفريد**)) عام ١٨٧٠،كما بدأ وضع موسيقى ((**غروب الآلهة**)) ، وقد نميز ابداعه بالهدوء والعمق والقوة والأصالة .

هناك كتب ڤاجنر ((**انشودة سيجفريد الرعوية**)) (٢) ، تخليداً لذكرى ميلاد ولده سيجفريد الذى فرح به أيما الفرح ، وتحية وفاء لزوجته كوزيما التى منحته سعادة لم يعرفها من قبل مع غيرها . وشاء ڤاجنر أن يكون عزف هذه المقطوعة مفاجأة لزوجته صباح عيد ميلادها فأخذ يدرب عليها سراً اوركسترا صغيرة تتكون من ستة عشر عازفاً بقيادة هانز ربختر الذى أصبح فيما بعد أشهر قائد لموسيقى ڤاجنر فى المانيا ، حتى اذا اشرقت شمس عيد الميلاد (وكان يوم ميلادها هو يوم ميلاد المسيح) ، اصطفت الاوركسترا على الدرج تطلق الأنغام التى داعبت آذان الحبيبة النائمة فاستيقظت على عالم حالم تتردد فيه كلمات ڤاجنر الحانية تنفذ الى أعماقها :

فى كَنَفِك يتزايد ابداعى
واحسُّ سكوناً واستقراراً حولى
أفكارُك افكارُ الحب .
والتضحيةُ رَكَن اليها فنى
ووجدت بصدرك
بعد معارك أيامى
مأواي الأبدى الهادىء
بيتاً معطاء فى دنيا الأحلام .
تبعث فيه أمجاد بلادى الخالدة ،
أبطال أساطير
ملأت أعيننا ،
عاشت بين حنايانا ،
دوّت رنة فرح معلنة :
رزقكما الله وليداً اسمه
سيجفريد ....
فأصيخى السمع لهذى الأنغام .
لكما تصدح موسيقاي
ما اعظمها هبة

---

(٢) Siegfrid Idyll.

لا يملك أن يمنحنا اياها غير الحب .

هل يمكن أن نلقى فرحة بين حنايانا

اكبر مما تسكبها هذى الموسيقى المرحة .

وانا ابرز من بين الأنغام الجذلة

فاضمكما ــ أنت وولدى متحدين ــ الى نفسى ،

بينما تصدح موسيقاي بعواطف جياشة

عاشت حتى الآن

كامنة فى أعماقى .

لك يا من وهبتنى الحب

نجح ڤاجنر فى ربط أجـزاء هذه المقطوعة بفضل الميلودية التى أغدقها عليها ، وباتباعه طريقة تكرار الالحان ذاتها مع احكام ربطها واتقان صياغتها ، فما تكاد الموسيقى تبدأ حتى تنساب وفقاً لبناء المقطوعة وتظل تتدفق دون توقف حتى نهايتها الخافتة . وتنبض ألحانها كلها بالجمال النادر والسحر الخارق والايحاء السريع واجتذاب المستمع . فروعة ڤاجنر هنا تكمن فى اختياره أنسب الألحان التى تعبر عن معانى كلماته أفضل تعبير ، ويمضى معها فى قوتها ساعة تقوى وفى خفوتها ساعة تخفت . واستطاع عن طريق تكرار الألحان أن يجدد نشاط المستمع ويدفع عنه الملل ويقدم لـه المادة الموسـيقية فى أشـكال جديدة بتوافق الألحان ، وتنوع المقامات ، وربط هذه الألحان بألحان اخرى وردت باوبراته ــ مثـل لحن سيجفريد « البطل وهو يهبط من الجبل الى نهر الراين » ــ يشـكل فى النهـاية وحدة متشابكة الأجزاء متكاملة البناء (٤) .

★★★

وبالرغم من السعادة التى ذاقها ڤاجنر فى « تريبشين » فى رفقـة كوزيما التى أعانتـه بثقافتها وحيويتها وحبها على أن يضع ألحان اعظم اعماله واروعها فى التعبير عن وجهة نظره فى خلق اوبرا جديدة ، فانه لا يكاد يرى چوديت جوتييه زوجة كاتول منديس ابنـة العشرين ربيعاً التى زارته لتسكب فى مسامعه عبارات اعجابها وتقديسها حتى يعود قلبه ثانية الى هذا الخفق الذى لازمه طيلة حياته،ويستشعر لهفته فى أن يضم هذه الانثى البضة الفاتنة الى صدره . غازلها ولم تصدّه فهام بها ، وعرف ڤاجنر مأساة حب جديدة وهو على أبواب الستين من عمره ، حتى اذا ما سافرت الى باريس أخذ يبعث اليها برسائلملهوفة يسميها فيها « روحه » و « الأمل الذى لا يستطيع الحياة بدونه » .

كانت چوديت ثرية وكريمة ، تغدق عليه هداياها ، وتبعث اليه بتلك الأشياء التى جُن بها منذ شبابه ، وهى الثياب الثمينة الرائعة الألوان . ويختلط حبه لها بحبه لهداياها حتى يكتب لها مثل هذا الخطاب :

حبيبتى چوديث

« تسلمت كل ما بعثت به اليّ من النعال المنزلية ، ومن عطر السوسن : انه رائع . غير أنى فى حاجة الى كمية كبيرة منه ، لأنى أضع

(٤) H. Mc Kinney and W. Anderson; **Discovering Music,** American Book Company, N..Y 1952.

نصف رجاجة منه فى حمامى وانا كثير التردد عليه .

احبك دائماً يا جميلتى ومصـــدر دفئى جوديث .

اننى أحن الى ارتداء ثياب من « الساتان »، فهو النوع الوحيد من بين الأنسجة الحريرية التى احس فيها بالمتعة ...

اما ما نسيت ان أقوله لك مع انه ما دفعنى للكتابة اليك مرة ثانية يا حبيبتى الفاليـــة جوديث فهو النعال المنزلية ... اننى افضـــل ان تكون بغير كعوب » .

وحين يلفظ ڤاجنر انفاسه الأخيرة فى مدينة البندقية يكون رافلاً فى عباءة ثمينة من هذه الثياب الحريرية التى كانت جوديث تمده بها . وقبل موته بساعات كان قد بدأ يكتب بحثاً عن « **الانوثة فى أعماق الرجل** » ، وعلى بعد خطوات منه ورقة بيضـــاء وحيدة خط عليهـــا كلمتين فريدتين أشبه بجملة ناقصة ، منها بوصية مجنونة وهما « **الحب .... والمأساة** » .

ولكن هل ذاق ڤاجنر الحب حقاً وهل عرف المأساة ؟ .

اننا نريد أن نتوقف هنا قليلاً لنتساءل عن هذا النوع الغريب من الحب الذى كان يسكن اعماق ڤاجنر ، وقد رأينا غزواتـــه العديدة وتجاربه العاطفية العاصفة .

لقد رأينا كيف كان ڤاجنر لا يحيا تجربة عاطفية الى نهايتها . لم يكن يصادف حباً حتى يحوله الى عمل فنى يســتغرق فى وصـــفه والحديث عنه حتى ليتصور أنه قد روى ظماه منه . كان يكتفى من تجاربه الغرامية بالحياة مع خيالاتها واطيافها . ان كل مغامراته توحى الينا بانه لم يكن يبحث عن المرأة بقدر ما كان يبحث عن شيء خبيء وغريب وراءها . ترى هل كان يبحث عن وسيلة لاشباع شهوانيته النهمة أم عن وسيلة لارضاء غروره وكبريائه التى جرحت يوماً ، أم عن الانتصار والنجاح اللذين هام حياته كلها بتحقيقهما ، أم هذه الحالة النفسية ـ التى تحدثنا عنها من قبل ـ التى يحققها له العشق والتى تلهب حواســـه الفنية وقدراته الابداعية حتى تشغله عن حبه محاولـــة تحويلـــه الى عمـــل فنى ، أم كلها مجتمعة ؟ .

هناك شيء لا ريب فيه ، وهو أن غرامياته الكثيرة هى سر خصوبة ابداعه الفنى . ولو تفرغ ڤاجنر للاستمتاع بغرامياته فحســـب لحرمنا من ابداعه الفنى ، ولو لم يكن شهوانياً مفرطاً لما تعدد انتاجه وتلون الى هذا الحد . فمن الطبيعي بعد ذلك أن يغفر له عشاق فنه نزواته وخياناته لأنها هى التى خلقت لهم أعماله الفنية الخالدة .

ولنستمع الى هذا الدفاع الذى يكتبـــه مارسيل بريون فى مقاله « ڤاجنر بطل مأساته الذاتية » (ه) :

« اننا نخطيء فهم شخصية ڤاجنر اذا رأينا فى قبوله نقود الآخرين أو طلبه لهـــا أحياناً نوعاً من التطفل والتطاول الوقح .

(ه) Marcel Brion: **Wagner** (Série Génies et Réalités) Editions Hachette, Paris, 1962, passim.

ان هؤلاء الذين يُشهرون بڤاجنر لأنه كان يمدُّ يده كثيراً طالباً المال من أصدقائه ، ولأنه كان يتطفل على مائدة ((ڤيزيندونك)) في حين كان يحب ماتيلده زوجة مضيفه الذى يقدم له ماله وجهده ليشق طريقه الى النجاح ، ولأنه تلقى معاشاً شهرياً من والدة عشيقته چيسى لوسو خلال فترة قصيرة ، ولأنه استغل تفانى صديقه هانز بيلو حتى دفعه الى تطليق زوجته ليتزوج هو بها ، ان هؤلاء ينسون ظروف الاضطراب والتشرد التى مرَّ بها الموسيقى خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر . فلم تكن ثمة ضمانات للعيش ولا روابط قوية بين الموسيقيين ودور نشر النصوص الموسيقية ، كما كان التقدير الذى يصيبه الموسيقى فى ساعات نجاحه قليل النفع ، ولم تكن لدى ڤاجنر غير فكرة واحدة تشغل باله ، وغير موهبة واحدة تستأثر به ، ومن ثمَّ تفانى فى عمله وتفرغ له . بل ان غرامياته نفسها لم تكن الا حافزاً له على الابداع الفنى ، وكان يؤمن فى سريرته بأن على الجميع أن يقدموا أنفسهم قرباناً من أجل هذا الابداع كما قدم هو نفسه قرباناً ، ولهذا فلم يكن يستشعر غضاضة فى قبول النقود حتى لو كانت نقود امرأة ، طالما أنها ضرورية ولازمة لعمله الفنى الذى يعد انجازه كل شىء بالنسبة له .

ان ڤاجنر لم يشغل باله قط بالاتهامات التى اثيرت ضده : اتهامات اللامبالاة والاستهتار وفساد الضمير فى طريقة حصوله على المال ، ذلك أن فكره لم يكن مشغولاً الا بشىء واحد هو تجسيد الموسيقى التى تسكن أعماقه وصياغتها وايصالها الى البشرية التى يحس أن عليه أن يمنحها حياته . أى واجب يمكن أن يفرضه الانسان على نفسه أهم من هذا الواجب ؟)) .

ترى الى أى حد يمكن أن يقنعنا دفاع مارسيل بريون ؟ والى أى حد يمكن أن نغض الطرف عن نزواته وخياناته ونحن مدينون لها بهذه المنجزات الفنية الخالدة ؟ .

★ ★ ★

(١٠)

تحقق الأمل : بايرويت قمة النجاح

ايقظت كوزيما فى قلب ڤاجنر أمله فى اقامة مسرحه الجديد بعدما ذوى هذا الأمل بطرده من جنة لودڤيج ، ذلك أن كوزيما كانت قد أصبحت شريكة لڤاجنر فى هذا الأمل ملهوفة هى الاخرى على تحقيقه باذلة من أجل ذلك فكرها وجهدها . واذا كانت اللعنة قد انقشعت عن سماء ((تريبشين)) فى السنتين الأخيرتين ، وبدأ الأصدقاء يتوافدون على عش غرامهما المجنون ، فقد أصبح على كوزيما أن تقوض أسوار العزلة من حول ڤاجنر الذى يمثل مجدها هي . هكذا وقع اختيارهما على مدينة ((بايرويت)) تلك العاصمة الصغيرة القديمة فى شمال باڤاريا والبعيدة عن صخب المدن الكبرى والتى تجمع بين هدوء الريف وسحره وسهولة المواصلات التى تربطها بما حولها من مدن .

بعث ڤاجنر الى أعضاء بلدية بايرويت معرباً عن رغبته فى أن يكون مواطناً بمدينتهم ، فرحب أعضاؤها بطلبه ومنحوه صفة المواطن التى عدوها شرفاً لمدينتهم . وقدم ڤاجنر وكوزيما الى بايرويت عام ١٨٧٢ ، وتملك – لأول مرة فى حياته – قطعة أرض فضاء مربعة مقفرة الا من العشب ، منحتها البلدية اياه لكي يقيم عليها

مسرحه الجديد الذى أصبح فيما بعد كعبة يحج اليها كل عام مئات الآلاف من البشر .

وتأسست فى انحاء المانيا كلها « جمعيات ڤاجنر » التى تجمع التبرعات وتدعو لاقامة مسرح بايرويت . ولم يحل يوم ٢٢ مايو ١٨٧٢ حتى وضع ڤاجنر حجر الأساس وهو يهمس : « لتكن مباركاً أيها الحجر ، وليخلدك الزمن راسخاً حيث أنت » .

ثم توجه الى قاعة اوبرا مارجرافيات مساء حيث قاد السيمفونية التاسعة لبيتهوڤن ، وعاد فى المساء الى « ڤيللا ڤانفريد »التى يسكن بها والتى يمكن ترجمة اسمها الى « الحلم الهادىء » وأغمض عينيه وأصداء تصفيق الاعجاب والتقدير ترن فى اذنيه ، وابتسم والنوم يداعب جفنيه ، وكانت ليلة رائعة ختم بها يوماً من أجمل أيام حياته ، صادف يوم ميلاده الثامن والخمسين .

لم تمض شهور حتى جاء فرانزليست الذى كان قد قاطع ڤاجنر منذ فرت معه ابنته كوزيما هاجرة زوجها مطلقة الفضائح على الألسنة . وما كاد ليست يجلس الى احفاده حتى نسى غضبه وغفر لابنته ولڤاجنر خطيئتهما . لقد وجد بيتاً واحفادا يخففون أحزان شيخوخته وهو من ختم حياته، قسيساً حرام عليه أن ينعم بالحياة الزوجية بعد أن وهب نفسه للكنيسة وللفن .

وفى صيف عام ١٨٧٣ وفد على ڤاجنر صديق قديم من أصدقاء درسدن هو النحات جوستاف كييتز ونحت له تمثالاً نصفياً . ولكن ڤاجنر لا يمكنه أن يطيل الجلوس حتى يستطيع صديقه أن يتم عمله فى هدوء . وينحت الصديق تمثالاً نصفياً لكوزيما يحضر ڤاجنر نفسه جميع جلساته ، معلقاً على كل شيء متحدثاً فى كل شيء ، وهو يقطع الحجرة جيئة وذهاباً . ثم زاره صديق ثالث هو أنطون بروكنر عازف الاورغن فى البلاط الملكى ليهدى اليه احدى سيمفونياته .

وانتهى بناء المسرح ونصب فوقه السقف الخشبى ، ولم يبق الا الاعداد والتجهيز والتأثيث ، وهى امور تتطلب كثيراً من المال الذى لم يتوفر بعد أن قدم جميع أصدقائه فى المانيا ما يملكون . ومرت سحابة يأس لم يخفف من ثقلها الا اسم «لودڤيج» حين طاف بخاطره. وشيئاً فشيئاً بدات نافذة الأمل تتفتح فى عسر ، لأن الطريق الى لودڤيج كان موصداً وان بقى قلبه عامراً بصداقة ڤاجنر والاعجاب به .

بدا ڤاجنر محاولة الاتصال بمنقذه الأخير ، فكتب رسالة الى « لودڤيج الثانى » . وتخير فون فيليب سكرتير الملك الفرصة لكي يعرضها عليه وليحدثه عن العقبات التى تعترض تحقيق حلم ڤاجنر ، ونجح فى اثارة حماسة الملك لتأييد المشروع الذى كان حلم لودڤيج نفسه من قبل . وماذا تكون ثلاثمائة الف فرنك الى جانب الأموال الطائلة التى ينفقها على بناء قصوره الشامخة فى اعالى جبال باڤاريا ، واسرع الملك الى القلم يكتب الى صديقه :

صديقى العزيز

« اتوسل اليك من أعماق قلبى أن تغفر لى انى امضيت وقتاً طويلاً دون أن أكتب اليك . لقد شغلتنى مهامى التاريخية ، ولم تترك لى وقت فراغ ، فلعلك غير حانق عليّ من أجل ذلك أيها الصديق الحميم . وانه ليعزيني أننى أثق فى حسن معرفتك بى وبصداقتى الخالصة لك ، واعجابى الفائق بعملك الرائع النادر

المثالى . ان مشاعرى نحوك مستقرة فى قلبى حتى انه لمن الجنون أن يظن أحد أنى تخليت عن التفكير فيك وفى مشروعك . كلا ثم كلا . يجب الا ينتهى مشروعك الى هذا المصير ، وان تنقذه بجميع المساعدات . لا تفقد شجاعتك . وامنحنى سعادة الكتابة اليّ قريبا . . . » .

٢٥ يناير ١٩٧٤

المخلص لك : « لودفيج »

وهكذا انقذ المشروع ، وقام مسرح بايرويت بقاعته التى صممها سيمر على هوى ڤاجنر لتكون معبداً تتحرك فى قلوب المجتمعين داخله انفعالات الخشوع التى تحركها الشعائر الدينية المقدسة .

وقد اقترن انتهاء اعداد المسرح بانتهاء ڤاجنر من موسيقى « **غروب الآلهة** » التى تكتمل بها « **رباعية الخاتم** » .

ولما كان ڤاجنر فى حاجة ماسة الى اموال تعينه على اخراج الرباعية واعداد المغنين والمغنيات واختيار الديكور والملابس فقد طاف فى رحلة بڤيينا وبرلين وهانوڤر حيث استقبل بحفاوة تفوق الحفاوة التى يستقبل بها الملوك . ولم يهدأ ڤاجنر منذ عاد من رحلته ، فان اخراج « **رباعية الخاتم** » كان يثقل كاهله ، لأن ظهور هذه الرباعية على خشبة ذلك المسرح لن يكون الا امتحاناً عسيراً له ولأحلامه وتطلعاته ، فهى التطبيق العملي لنظريته الجديدة عن فن المستقبل ، عن الفن المكتمل وعن الاوبرا .

ثم تتألق أضواء أول مهرجان لموسيقى ڤاجنر باخراج « رباعية خاتم النيبيلونج » على مسرح بايرويت ، وتميد المدينة كلها بأصدقاء ڤاجنر وعشاق الموسيقى من مختلف انحاء المانيا . ويسرع لودڤيج الثانى قبل ليلة الافتتاح ليشهد فرحة ميلاد العمل الذى ساهم فى تحقيقه ، وبدخل بايرويت خلسة ويختلي بفاجنر فى قصر « الارميتاج » ، ثم يشهد مسرحيات الخاتم الأربع فى الليالى الأربع المتتالية ، ويجالس الملك الى جانب ڤاجنر فى بساطة من يأتى أمراً عادياً ، مع أن ذلك كان يمثل حدثاً خطيراً فى ميونيخ منذ سنوات لو أنه وقع . وينسى الملك خلال الحلم الرائع الذى تمثله « الرباعية » مشاكل ملكه وهموم قلبه والصراع المستعر فى أعماقه ويسترد شبابه وحماسته ، فيضفى ذلك سعادة كبرى على ڤاجنر ، ويحس وهو فى مقصورته انه يتلقى قرباناً ملكياً خالصاً له وحده .

كما شهد العرض الأول الامبراطور ولهلم الذى حضر فى ابهة الأباطرة تصطف الجماهير على الجانبين لتحيته ، ويضغط على يد ڤاجنر مهنئاً ، غير انه لا يشهد غير مسرحيتى ذهب الراين وڤالكيورا ، ثم يرحل ليشهد عرضاً عسكرياً فى مدينة بابيلسبرج ، وكأنما اتى لمجرد القيام بواجب تفرضه عليه التقاليد .

وفى الحفل الختامى للمهرجان تجمع الأصدقاء ليحيوا استاذهم وهو مشغول الفكر بنقد عمله وتعداد اخطائه ، وقد أحس مرارة حين تقدم چيوفانى لوكا ووضع تاجاً حقيقياً على رأسه ، فتقبله وان طوى نفسه على مرارة تفوق ما ينطوى عليه ارتداؤه التاج من سخرية ، حتى اذا أوشك الحفل على الانتهاء توقف امام فرانزليست وتطلع الى عينيه قائلاً : « هذا هو الانسان الذى يستحق التمجيد كله ، لقد آمن بى يوم أنكرنى الجميع ، ولولاه لما استمعتم الى لحن واحد من الحانى . اننى مدين بوجودى وبكل ما أملك لصديقى الغالى الرائع فرانزليست » . . .

وضم فرانزليست الى صدره ، فساد تأثر عميق ضاع معه اثر سخرية التاج التى احسها، واختفى المرح حتى جهد ڤاجنر فى أن يعيد الى الحفل بهجته ولم ينجح الا حينما قال : « لنكف الآن عن ذكر الكلمات العاقلة » .

وتقاطر الزوار على بيت ڤاجنر ، ومن بينهم امبراطور البرازيل وحبيبة روحه الغالية چوديت جوتييه ، وحُرم هانز فون بيلو وحده من حضور حفل الافتتاح ومن مشاهدة المسرح الذى دفع لاقامته اربعة آلاف فرنك ، وهى ما تمثل واحداً من خمسة وعشرين جزءاً من مجموع ما قدمته الامة الألمانية كلها له . ومع هذا يكتب هانز الى ابنته لويزا فون ويلز بعد جولة فى أمريكا قدم خلالها مائة وتسعة وثلاثين حفلاً موسيقياً : « لقد حرمنى القدر وغدر العالم ـ انا وحدى دون غيرى ممن هم اقل جدارة منى ـ من أن اشهد أهم حدث فى تاريخ الفن » .

والغريب أن هذا الحدث الهام كان سبباً فى أن يفقد ڤاجنر واحداً من أهم أنصاره ودعاته وهو فريدريك نيتشه الذى كان قد جعل من نفسه نبياً مبشراً بالدين الڤاجنرى ، فقد راى نيتشه فى « رباعية الخاتم » صورة هزيلة بالنسبة لما كان يتوقع أن يشاهده ، ورأى أن ڤاجنر لم ينفذ فى عمله ما دعا اليه فى كتابته النظرية ، وخلف ڤاجنر وراءه محزوناً ومضى .

وقد اضطر ادوار شوريه وهو أحد أصدقاء ڤاجنر الحميمين واشهر المعجبين به أن يكتفى بأن يضغط فى عجلة على يد صديقه ثم يقول : « كان على ڤاجنر ان يبقى سيداً وسط هذه الزوبعة التى أثارها ، ولم يكن يستطيع النظر الى اصدقائه الا خلسة. ونحن لم نكن نستطيع أمام هذه المعجزة الفنية أن نحول بين انفسنا وبين الاحساس بحيرة « مايمى » فى اللحظة التى يضع فيها « سيجفريد » حطام سيف أبيه فى الكور لكى يعيد سبكه من جديد ، ولعل كبرياء نيتشه حالت بينه وبين أن يحتمل مثل هذه الاستكانة ، ولعل بعض عبارات ڤاجنر القاسية قد جرحت رقة احساس نيتشه » .

ويبدو أن شوريه محق فى قوله هذا لأن نيتشه المرهف الاحساس والذى لا يجرى خياله الا الى الامور السامية النبيلة يعجز عن فهم مثل هذه المشاهد ، فهو لا يرى الا الانسان الأعلى . وهكذا ترك نيتشه بايرويت بلدة آماله المضيعة وسط المهرجان ورحل .

ثم التقى نيتشه بڤاجنر مرة اخيرة بعد شهرين فى سورنتو ، غير ان اللقاء لم يفير شيئاً ، بل تحول الى وداع نهائى بعد ان جرى اسم « پارتسيفال » على شفتي ڤاجنر ظاناً أنه قد يصالح ما بينهما ، فاذا نيتشه يحس فى هذا الاسم استسلاماً من ڤاجنر للعقيدة المسيحية، فيصمت ثم يفترقان حيث يتابع ڤاجنر السير الى القمة وينزوى نيتشه فى عزلته الرائعة دون أن يلتقيا بعد ذلك أبداً .

ورغم ان صداقته الجديدة للكونت جوبينو وهو كاتب عبقرى أيضاً أخذت تعوضه عن النقص الذى استشعره لغياب نيتشه ، الا أنه قد بلغ ما كان يرجوه وحسب ما كان يرجوه . ذلك أنه كان قد كتب الى صديقه بيلو فى ١٨ مايو ١٨٦٤ ذلك الخطاب الشهير الذى رسم فيه خطة مستقبله وتنبأ فيه بانهاء « رباعية الخاتم » عام ١٨٦٨ وعرض پارتسيڤال عام ١٨٨٢ ، بل لقد تنبأ بوفاته فى العام الذى يتلو تقديم پارتسيڤال اى عام ١٨٨٣ . ولسنا نعتقد أنه اختار هذا التاريخ فى لحظة انقباض

نفسي ، وانما لأنه كان يعرف أنه سيبلغ فى پارتسيڤال مرحلة الكمال التى لا يستطيع أن يذهب الى أبعد منها ، وانه بتقديمها لا يبقى له ما يقدمه . والحقيقة أنه نجح فى أن يخلق لغة موسيقية جديدة تماماً تبقى على الزمن لغته هو دون غيره من الموسيقيين . لقد تطلب انجاز العمل الفنى الشامل بناء مسرح يصمم على وفق رغبته،وقد أصبح يملك هذا المسرح . وأخيراً فانه ينعم بأسعد حياة عائلية حلم بأن يعيشها يوماً .

واذا كان النجاح الذى حققه ڤاجنر قد أحدث دوياً كبيراً الا أن الحقيقة المؤلمة أنه قد كلفه نفقات طائلة فارتفعت خسائره الى حد فشل معه فى تخفيف آثارها مِنَحُ الملوك ومساهمات الأصدقاء . وقد بقي المسرح مغلق الأبواب خلال الأعوام التسعة التى أعقبت افتتاحه عام ١٨٧٣ اذ ارتفعت الخسارة بعد أن وضحت نفقات المهرجان النهائية فبلغت مائة وخمسين الف مارك عاد ڤاجنر بسببها الى حياة الكدح والأسفار ، فبدأ بالذهاب الى لندن ليقيم عشرين حفلاً موسيقياً مقابل خمسمائة جنيه عن كل واحد منها ، غير أنه ساعة عودته لم يقبض الا سبعمائة جنيه ذهبت بدورها لسداد ديون بايرويت .

ومهما تكن الخسارة المادية ، فان ڤاجنر كان يُقابل بالترحاب والتقدير ، اذ استقبله فى مقصورته أمير ويلز الذى ورث عرش بريطانيا فيما بعد (الملك ادوارد السابع) ، كما استقبلته الملكة مثلما استقبلته عام ١٨٥٥ وان استقبلته هذه المرة فى قصر وندسور بدلاً من قصر باكينجهام ، ولم يكن الا لقاء رتيباً فاتراً لم يترك صدى طيباً فى قلبه فقرر ألا يعود ثانية الى انجلترا ، رغم ذكرياته الطيبة فيها منذ اثنين وعشرين عاماً .

وبعد ان عاد ڤاجنر من لندن أحس بأن نفسه تتمزق ومضى يبحث عن مهرب : أيركب البحر قاصداً امريكا وفق ما عرضه عليه مدير أعماله ؟ غير انه قرر فى النهاية أن يأوى الى بيته وينكب على مكتبه ويغلق بابه ، ويهيم وحده فى العالم الاسطورى وسط قلعة فرسان الكأس المقدسة ، ويضع انغام أوبرا « پارتسيڤال » حتى يسدل الستار على خيالاته فيعود الى نزهاته اليومية ويجلس على منضدته المعتادة فى مشرب « انجيرمان » يعبُّ البيرة سعيداً دون أن يحس حاجة حين تمد له الخادمة الممتلئة يدها أن ينحنى عليها كما كان ينحنى على أصابع ملكة انجلترا النحيلة المشدودة الجلد .

★ ★ ★

(١١)

خريف العمر :

تزحف الشيخوخة على ڤاجنر ويحلم بالاسترخاء فى ايطاليا فيستأجر له طبيب صديق فى نابولى منزلاً صغيراً بديعاً يقضى فيه شتاء عام ١٨٨٠ .

وكان ڤاجنر يعشق شعب جنوبى ايطاليا ، ويحس الفرح وهو يحيا وسطهم ويحنو على الشحاذين بعطاياه . وقد شهد صبياً فى الحادية عشرة من عمره ذات مرة يذرف الدمع الى جوار حطام بعض تماثيل صغيرة كان مكلفاً بنقلها فأوقعها احد السقاة من فوق رأسه وهو يمر الى جانبه ، فدسَّ ڤاجنر بعض النقود فى جيب الصبى دون أن يتوقف ، حتى اذا عدَّها الصبى وأراد أن يشكره لم يلحق به فاكتفى بأن صاح بأعلى صوته يشكره . ثم شهد بعد هذا الحادث بدقائق راعياً ينهال على عنزاته

بكل قسوة ، فجمع كل حصاده من اللغة الايطالية صارخاً فى وجه الراعى القاسى وعاد الى بيته بعدها عابساً منقبض الروح وأنهى بقية يومه مكتئباً . وفى مرة اخرى شهد شابة تجادل بائع خضر وهى فى نافذةبالدور السادس تمسك حبلاً تتدلى فى نهايته سلة صغيرة بها بعض النقود التى يرفضها البائع فأضاف اليها بعض قطع النقد التى ترضى البائع والفتاة ، وألح فى رضا السلة ترتفع راقصة الى نافذة الفتاة الشابة .

وفى نابولى يحتفل ڤاجنر بعيد ميلاده الستين احتفالاً رائعاً ، فيخرج هو واسرته المكونة من سبعة أفراد هم زوجته وأولادها منه ومن هانز فون بيلو ، ويركبون مع سبعة من أصدقائهم خمسة قوارب تخطر بهم وسط مياه خليج نابولى الغارق فى اضواء المدينة الساهرة ، وقد اخذوا معهم « بيبينو » المغنى الشعبى يشجيهم بغنائه بينما ارتفعت بعض دمدمات بركان ڤيزوف المتألق وسط الليل ساحراً ومخيفاً معاً . ثم يعودون الى البيت فيشتركون فى تمثيل الفصل الأول من اوبرا پارتسيڤال ، فتجرى الفرحة على كل الوجوه ويقول ڤاجنر : « لعمرى هذا يوم من أيام الشباب » .

حتى اذا أهلّ الصيف بدأت رحلة العودة الى بايرويت ، ولكن ڤاجنر لا يسرع خطاه وسط ايطاليا التى يعشقها بل يتوقف فى روما، وفى پيزا وفلورنسا وسيينا حيث يلتقى بليست، ويزور كنيسة « الدومو » التي تلهمه الصورة التي صور بها معبد الكأس المقدسة فى اوبرا « پارتسيڤال » ، وكلف صديقه الرسام جوكوفسكى بأن يرسم صوراً يحاكى فيهما صور الكنيسة من الداخل ليستخدمها فى تصميم ديكور اوبراه . ثم يمضى شهراً فى البندقية الحالمة ، ويصل الى ميونيخ ليقدم لصديقه الملك لودڤيج الثانى عرضاً خاصاً لاوبرا ((**لوهينجرين**)) وليعزف له افتاحية ((**پارتسيڤال**)) ثم يعود الى بايرويت ، بعد عشرة أشهر ونصف من اقامته فى ايطاليا الأثيرة الى نفسه .

ثم يقدم لمسرح ڤيكتوريا ببرلين ((**رباعية الخاتم**)) فيستقبل اهلها ڤاجنر استقبال الأبطال ويقفون فى الطرقات والنوافذ وفوق الأسطح والأشجار يشهدون كبار المدعوين .

ثم ينجح ڤاجنر يوم ١٣ يناير ١٨٨٢ فى الانتهاء من موسيقى « پارتسيڤال » رغم أزمات الربو التي باتت تثقله ، ويعيش فى فرحة كبرى لانهاء عمله الذى يعده احسن اعماله ، ويرى انه قد بلغ فيه مرحلة الكمال التي لا يستطيع ان يذهب الى أبعد منها ، وانه لم يعد له ما يقدمه بعدها . غير أن زواج « بلانتينا » ابنة كوزيما من هانز بيلو والتي كبرت وترعرعت فى احضان ڤاجنر واصبحت اجمل نجم يشرق فى بيته قد أصابه بذعر غريب فأحس كأن صدعاً فى حياته قد وقع ، وبدا له بيته فى بايرويت معتزلاً رهيباً ، وهكذا حنّ ثانية الى التجوال ، واستأجر شقة بقصر فى البندقية ليكون مهربه فى سنوات الشيخوخة المقبلة .

وفى يوم ٢٥ اغسطس يقام حفل زواج بلانتينا ويجلس « ليست » الى البيانو ليعزف لحن الزفاف من اوبرا « لوهينجرين » وسط أربعين مدعواً ، ويحس ڤاجنر رغم فرحته الماً وهو يرى بلانتينا أول نجم فى سمائه يغيب .

ولكن الشيخوخة لا تثنى ڤاجنر عن أن يبذل طاقات جبارة فى اخراج اوبراه الأخيرة

« پارتسيڤال » بينما يرن فى اذنيه دوي نجاح « رباعية الخاتم » فى لندن ، واعتزام جامعة اكسفورد منحه أرفع شهادة فخرية ، ثم تقام حفلة العرض الاولى لپارتسيڤال فى اغسطس ١٨٨٢ فيحدث عرضها دوياً شبيهاً بدوي السنة الاولى للمهرجان ، ويتقاطر عليها امراء روسيا وانجلترا والنمسا ، غير أن لودڤيج الثانى يغيب فيترك فى قلب ڤاجنر مرارة . ويصعد ڤاجنر فى حفلة العرض الأخير مساء ٢٩ اغسطس الى مكان قائد الاوركسترا فى بداية الفصل الثالث ويمسك عصا القيادة التي كان قد أسلمها فى الليالي السابقة الى قائدى اوركستراه هيرمان ليڤى وفرانز فيشر ، ويقود الاوركسترا بنفسه فى روعة وتألق وكأنما كان يحس انه يودع بايرويت ومسرحها الكبير . كان ذلك حدساً صادقاً ، ذلك انه رحل الى البندقية بعد اسبوعين ولم يعد اليها أبدا .

عاش ڤاجنر فى البندقية موجع القلب يحس اقتراب منيته . وكثيراً ما ارغمه الربو على ان يقطع نزهته فى طرقات البندقية ويجلس على احدى درجات بوابة كنيسة القديس مرقص ليلتقط انفاسه ، وان لم ينس ان يختار الزاوية التي تتبدى له فيها كل روعة البندقية . لقد مات صديقه جوبينو ، وتحول نيتشه الى عدو صريح بعد شهوده پارتسيڤال التي رأى فيها عودة الى المسيحية ، ولم يعد يجد بهجة فى زيارة « ليست » المحطم المنهوك .

ويمسك ڤاجنر فى يوم ٢٤ ديسمبر ١٨٨٢ بعصا القيادة مرة أخيرة فى مسرح « فينيتشى » ليحيى عيد ميلاد كوزيما الأربعين . ومن الغريب ان يكون آخر ما يعزفه ڤاجنر أمام الآخرين هو سيمفونيته الاولى الوحيدة من مقام دو الكبير التي وضعها منذ نصف قرن فى بيشوف على مقربة من ميپزج حين كان ما يزال تلميذاً لتيودور فينليج .

ويشغل ڤاجنر نفسه بكتابة بحث طويل عن **«دور المرأة فى الجماعة»** وتنتهى أعياد الكرنفال فى البندقية ، وينقر المطر على زجاج النوافذ يوم ١٣ فبراير سنة ١٨٨٣ ، ولا يرفع ڤاجنر عينيه عن الورقة التي يكتب فيها بل تنقل رأسه وتختنق انفاسه فتضغط يده على الجرس الذى يرن رنيناً متصلاً تسرع فى اثره كوزيما لتجد زوجها راعش الشفتين متقلص العضلات ينظر اليها فى فزع وود فتميل رأسه على صدرها حتى يعاوده الهدوء ،ويبدأ النعاس يثقل رأسه المرتاحة على صدرها . ويدخل الطبيب ، وتشير اليه كوزيما أن يعود حتى لا يقلق نومه المريح ، وتظل هى منتصبة حتى لا تميل رأس ڤاجنر دون أن تعلم أنه لم يعد فى حاجة اليها حيث أصبح شيئاً من الذكريات .

أليس غريباً أن نعرف أن ڤاجنر قد جلس الى البيانو آخر ليلة فى عمره وعزف لحن « نواح حوريات الراين » وأنه همس فى اذن كوزيما « لشدما أعشق هذه الكائنات التي تسكن أعماقى » ، ثم صمت الى الأبد وكأنما لحق بالحوريات فى أعماق النهر الكبير .

★ ★ ★

تجمّع شعراء ايطاليا فى الصباح وحملوا نعش الموسيقى الخالد اصراراً منهم على نيل شرف وداعه حتى الجندول الجنائزى الذى ابتعد عن درج قصر « ڤندرامين » حيث كان يعيش الموسيقى الراحل ، ومضى الموكب حاملاً نعشا تغطيه اغصان أشجار الغار وسعف النخيل ، تبسط السماء فوقه زرقتها الصافية وتمسه الشمس بشعاع حنون ، وتغمس الدور ظلالها

فى مياه القنــاة الكبـرى محتضــنة القــارب المحزون الذى تلطم مجاديفه الماء ، ويتلاصق الناس بميدان القديس مرقص يذرفون الدمع وكأنهم أطفــال مهجــورون بعــد أن ودعهــم « استاذهم » الألمانى عائداً الى وطنه البعيد .

وعاد جثمان ڤاجنر يشق شوارع بايرويت على انغام اللحن الجنائزى فى « غروب الآلهة »، وعلى أصوات الكوروس الرائع الذى رافق من قبل جثمــان كارل ڤيبير . وتلفت المشيعون الى شهقات كلبين مضيا مع الجثمان الى مقره الأخير كأنما كانا يودعان فى ألم ، ذلك الرجل الذى حنا عليهما سنوات طويلة فى بيته الكبير.

منذ ذلك اليوم الذى غــاب فيه ڤاجنر فى أعماق الثرى وهو يعزف نوعاً آخر من الحياة هى هذه الحياة التي يخلدها العمــل ما بقى أناس يعزفونه واناس يصغون اليه .

★★★

المراجــع

BRION, Marcel; **Wagner, Héros de Son Propre Drame**, Collection Génies et Réalités, Hachette, Paris 1962.

HUGUENIN, I., **Wagner, Des Amours Intéressées** , Collection Génies et Réalités, Hachette, Paris 1962.

LAVIGNAC, A.; **Le Voyage Artistique à Bayreuth,** Nouvelle Edition, Delagrave, Paris 1960.

MCKINNY, H. and ANDERSON, W.; **Discovering Music,** American Book Company, N.Y. 1952.

NEWMAN, E.; **Wagner as Man and Artist,** Victor Gollancz Ltd, London, 1963.

PANOFSKY, W; **Richard Wagner, l'Apothéose du Festival,** Collection Genie et Réalités, Hachette, Paris 1962.

SCHURE, E; **Richard Wagner, Son Oeuvre et Son Idée,** Perrin et Cie., Libraires-Editeurs, Paris, 1920.

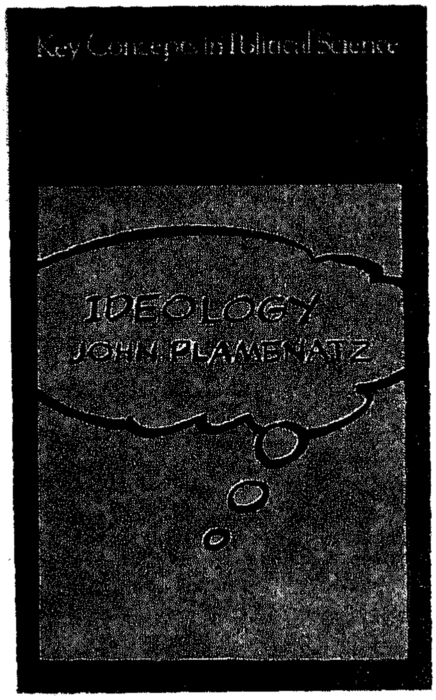
VON KRAFT, Z., **Richard Wagner, Une Vie Dramatique,** Editions Buchet/chastel, Paris, 1957.

*** برناردشو : مولع بفاجنر = ترجمة دكتور ثروت عكاشه**
الناشر دار المعارف القاهرة عام ١٩٦٥

*** ثروت عكاشه : مولع حذر بفاجنر (تحت الطبع)**
الناشر محمد سعيد صباغ بيروت (دار العالم العربي)

★ ★ ★

عرض الكتب



الأيديولوجيا *

تأليف : چون بلامنتز
عرض وتحليل : الدكتور قبارى محمد اسماعيل

ليس من اليسير على أى كاتب أو باحث مهما بلغ من عمق وأصالة ، أن يعالج مسألة شائكة وعسيرة كمسألة « الايديولوجيا Ideology » . وعلى الرغم من ذلك فقد حاول « چون بلامنتز John Plamentaz »(١) أن يتعرض للمسألة رغم ما فيها من عسر ، فكشف لنا فى دراسة عميقة وكلمات رشيقة عن طبيعة « الايديولوجيا » ما هى ؟ وكيف تكون ؟ .

ولقد حلّق بنا المؤلف بعيداً فى سماوات الفكر الفرنسي ، متبعاً مصادر « الايويولوجيا» فى مقدمات كونديلاك Condillac ودراسات باسكال Pascal وروسو Rousseau . ثم

---

* Plamentaz, John, Ideology, Macmillan, London 1970.

(١) « چون پلامنتز » باحث مدقق فى النظرية الاجتماعية ،وكاتب مخلص جاد فى فلسفة السياسة . ولد فى « مونتنجرو Montenegro » ثم انتقل عام ١٩١٩ الى انجلترا حيث تلقى العلم فى جامعة اكسفورد . وانتخب عام ١٩٣٦ زميلاً بكلية All Souls College . وفى عام ١٩٥١ انتقل الى كلية « نفيلد Nuffield » ثم رقى الى منصب الاستاذية لكرسى النظرية السياسية والاجتماعية عام ١٩٦٧ . ومن اهم مؤلفاته : الماركسية الالمانية والشيوعية الروسية German Marxism and Russian Communism والحركة الثورية فى فرنسا Revolutionary Movement in France والانسان والمجتمع Man and Society .

هجرة تلك المقدمات الفرنسية الى ألمانيا ، حيث نضجت وأثمرت في باطن الفلسفة الألمانية ، فتمخض العقل الألماني عن صدور فلسفات كانط Kant وهيجل Hegel ثم دراسات ماركس Marx . وكارل مانهايم Mannheim .

ولقد افتتح المؤلف كتابه بالتأكيد على ذيوع المصطلحات السياسية وشيوعها ومن ثم كان للمصطلح السياسي « شعبيته » حين يرحب البعض « بالنظام » ، بينما يتمرد البعض الآخر فيرفض « السلبية » ويؤكد « الثورة » . وبذلك اختلطت المصطلحات السياسية بميول سيكولوجية ومصادر مشحونة بالانفعال .

والايديولوجيا كمقولة اجتماعية هي محاولة ربط الفكر بالواقع ووصل العقل بالحياة ودمج المنطق بالوجود الاجتماعي ، للتوصل الى ما يسميه عالم الاجتماع الفرنسي المعاصر اندريه لاموش Andre' Lamouche بسوسيولوجية العقلSociologie de La Raison وتصبح الايديولوجيا بهذا المعنى ، هي دراسة مفصلة للتاريخ الاجتماعي للثورات والمذاهب والعقائد ، مع تأصل الأفكار من خلال ماضيها الذي يضفي عليها مغزاها ومبناها . ففي كل دراسة ايديولوجية ، يهتم الباحث بتحليل الفكر في ضوء الماضي، والعقل من زاوية الصراع المذهبي والتناقض الاجتماعي .

ولقد ظهر هذا المصطلح السوسيوتاريخي في الوقت الذي رفع فيه الفلاسفة من قيمة الشروط أو الظروف الاجتماعية ، فاهتم الباحثون بربط الفكر بالتاريخ ، ودمج الماضي بالحاضر،على اعتبار أن « المواقف الاجتماعية » الراهنة هي التي تخلق الفكر ، وأن التاريخ هو الذي يصنع المقولات التيتصدر عن ظروف التجربة السياسية ، وتتجلى على أرضية الوجود الاجتماعي .

ولقد اختلفت وجهات النظر بين الفلاسفة وعلماء الاجتماع ، حول مفهوم الايديولوجيا ، حيث ينظر الفلاسفة اليها على أنها مجموع التصورات والأفكار العامة التي تسود مجتمعاً من المجتمعات في أي عصر من العصور . وقد يستخدم هذا الاصطلاح في معان اخرى أكثر تحديداً وضيقاً ، كي يشير فقط الى بعض أشكال من الأفكار والمعتقدات التي تتعلق فقط بجماعة أو «زمرة اجتماعية Social Group» . أما علماء الاجتماع،فينظرون اليالايديولوجيات على أنها « ظواهر » أو « وقائع » ينبغي دراسة ماضيها ونشأتها وتطورها ثم محاولة تقنين القوانين التي تتحكم في مسارها ، على اعتبار أن الايديولوجيات هي ظواهر خاضعة للشروط الاجتماعية ، فهي اذن « مشروطة اجتماعيا Socially Conditioned » . يضاف الى ذلك أن « الايديولوجيات » تقوم في الوقت نفسه ببعض « الوظائف الاجتماعية Social Functions » .

ويقدم لنا مؤلف الكتاب ، عرضاً شيقاً لمجموع المفاهيم المتعارضة ، التي تزخر بها النظرية الاجتماعية، حيث أصبح للايديولوجيا معان فلسفية معقدة نجدها قد اختلطت بمفهومات اقتصادية ، ومصادر سيكولوجية. الا أن الكتاب فيمعظم اجزائه يدور حول المفهوم الماركسي للايديولوجيا ، على اعتبار أن ماركس هو أول من وضع هذا المصطلح واستخدمه في علم الاجتماع . ولكنه الى جانب ذلك يعقد المقارنات بين سائر المفهومات الايديولوجية المتصارعة والآراء المتشابكة ، حيث اختلف حولها سائر المفكرين ونجم عن ذلك الكثير من المشكلات المعقدة والاتجاهات المتعارضة .

ولكن اذا كانت المذاهب قد اصطرعت على مسرح الفكر الاجتماعي والسياسي ، حول مسألة الايديولوجيا ، وما تثيره من قضايا تحف بها الصعوبات ، فان جون بلامنتز لا يعقد المسألة بقدر ما يبسط لنا في وضوح

طبيعة الايديولوجيا فى فحواها ومغزاها . كما انه لم يشر الى تلك الاختلافات المذهبيــة ، الا لكى يلقى ضوءاً أعمق على جوهر المسألة الايديولوجية ، حتى تصبح أكثر وضــوحاً وتميزاً .

والكتاب فى جملته ممتع ، كما أنه يسهم فى ميدان علم الاجتماع السياسي اسهاماً جاداً ، فقد حاول المؤلف منذ الفصل الأول التركيز على مختلف الاســتعمالات الخاصــة لكلمـــة « الايديولوجيا » كي يكشف لنا عن كيفية اختلاف كل استعمال منها عن الآخر ، بقصد ازالة الغموض الذى يحيط بالكلمة .

ويشير الفصـــل الثانى الى مـــدى تأثير الفلسفة الألمانية فى بعث المصطلح ، حين شيد كانط Kant نظريته فى المعـــرفة ، تلك التى انكرها وهدمها ثم أعاد بناءها التلميذ الكانطى النجيب فردريك هيجل Hegel . ويناقش الفصل الثالث وجهة النظر السوسيولوجية ويؤكد فى الفصل الرابع على الفرضية القائلة بأن الايديولوجيا تتألف من مجموع المعتقدات التى يكون لها دورها ووظائفها فى التأثير على السلوك ، وتبرير أشكال النزوع البشرى . ويركـــز الفصـــل الخامس علـــى التصـــورية الماركسية الخاصة بتحديد « ايديولوجية الطبقة Class ideology » ومـــا يحتويهـــا مـــن تصورات ومشاعر تتردد فى حركة وخصوبة وفاعليـــة داخـــل اطـــار الوعى الطبقى . وفى الفصل السادس والأخير ، حاول المؤلف أن يستعرض مختلف الاستعمالات السياسيـــة للكلمة . وسوف نعرض لأهم هذه الموضوعات فى الصفحات التالية .

★ ★ ★

مصادر الكلمة واستعمالها :

اذا كان الفكر الألماني يمتاز بالصورية والصرامة والتجـــريد ، فان الفكـــر الفرنســـي يتصف بالخصوبة والحيوية والسخاء . وبين المانيا وفرنسا حارت كلمة « الايديولوجيا » فجمعت بين الصورية والخصوبة . وفرنسا هى مهد الكلمة ، فصدرت « الايديولوجيا » فرنســـية الأصل ، كنتاج لفلســـفة كوندياك Condillac تمامـــاً مثلمـــا صـــدرت « سوسيولوجيـــا Sociologie » كنتـــاج لفلسفـــة « كونت » الوضعية .

واذا كان القرن السابع عشر هـــو قرن « العقل Reason » ، فلقد مـــرت اوروبا فى القرنين الثامـــن عشر والتاســـع عشر بعصـــر الايديولوجيات ، حـــين تدفقت النظـــريات المتتابعة لتدرس « طبيعة الانسان » وموقفه من « المجتمع » . كما شهدت هذه القرون الطوال ثورات سياسية أطاحت بنظم اقتصادية، وهدمت قلاع العصـــور الوسطى ، فتغيرت ملامح البناء الاوروبى، بحلول المجتمع الصناعى وازدهار البورجوازية واندحار الاقطـــاع . وكانت الايديولوجية البورجوازية الناشـــئة ، هى ايديولوجية ثورة تؤكد العدالة والاعتراف بحقوق الانسان ، كما كانت أيضاً ايديولوجية وطنية تدعو الى الاخاء والمساواة بين ســـائر أفراد المجتمع .

ومن ناحية الأصل التاريخى واللغـــوى ، تعنى كلمة ايديولوجيا « علم دراسة الأفكار » ، الا أنها كانت تُستخدم فى البداية للدلالة على كل فلسفة من الفلسفات « المضادة للميتافيزيقا » تلك التي كانت تفسر صدور الأفكار باشتقاقها عـــن « الاحساســـات Sensations » . وكوندياك هو اشهر فيلسوف فرنسي يعبـــر عن الاتجاه الحسى أصدق تعبير ، اذ انـــه تربى فى أحضان الفكر الانجليزى التجريبي الذى يؤكد ذلك المبدأ التجريبي القديم الذى ينادى بأنه لا شيء فى العقل ، ما لم يكن من قبل فى الحس Nihil est in intellectu quod non ante Furerit in Sensus

ولقد أصبح الايديولوجيون بهذا المعنى ،

هم هؤلاء الفلاسفة الذين أكدوا الأساس الحسي أو المادي للتصورات والأفكار . ولكن عبارة Ideologue لم تصدر على وجه الدقة عن « كوندياك » نفسه ، بقدر ما طبقت وتأكدت عند أتباعه من بعده . فلما انتقلت الكلمة الى ألمانيا طرأ على معناها الكثير من التغير ، بحيث استخدمت كي تشير الى عدد متكامل متسق من الأفكار والمعتقدات ، أو مجموع السمات والاتجاهات السائدة في جماعة أو طبقة . وبذلك نجد أنها تطبق في الفلسفة الألمانية على مايسمى Weltanschaunng أو « الادراك الكونى » الذى يتعلق بالنظرة العالمية World- View ، وهى نظرة كلية نستطيع بمقتضاها وفى ضوئها أن نتعرف على انماط التفكير السائدة فى الواقع الاجتماعى ، وتلك هى النظرة الايديولوجية العامة .

وتميل الايديولوجيات المحافظة ، بورجوازية كانت أم اقطاعية ، الى الدفاع عن الظروف الاجتماعية والأوضاع الاقتصادية الراهنة ، ولذلك قد تؤدى هذه الايديولوجيات الى تجميد المواقف والى تشويه الحقائق عن عمد حتى تلائم مصالحها . وهذا هو المعنى الذى قصده «كارل مانهايم» فى تعريفه للايديولوجيات على أنها تشويه أو « اخفاء متعمد » لحقيقة الأوضاع والمواقف الاجتماعية .

وعلى العموم ، تنقسم الايديولوجيات الى قسمين ، ايديولوجيا جزئية ، وايديولوجيا كلية Total ideology . أما الاولى فتقتصر على الجوانب السيكولوجية البحتة ، حين ترتكز على تصورات أو مواقف تثير الشك والريبة من جانب الخصوم أصحاب التصورية المضادة . فحين يحدثنا الماركسيون عن « ايديولوجية الطبقة Class-ideology » ، فهم يقصدون بالطبع التركيز على أجزاء محددة أو دوائر خاصة من واقع الفكر الجمعى . على اعتبار أن ايديولوجية الطبقة ، لا تستطيع أن تشمل كل الأفكار التى تدور فى رؤوس كل أفراد المجتمع .

وأما الايديولوجيا الكلية فتتصل بالجوانب الكلية التي تتسع فى مداها لتشمل مجموع التصورات والتيارات السائدة فى أى عصر من عصور التاريخ . فاذا كان المفهوم الجزئى للايديولوجيا يستند الى اصول سيكولوجية، ويعتمد على مصادر نفعية ، فان الايديولوجيا الكلية انما تقوم على اسس منطقية وعقلية ، استناداً الى ما يميز اتجاهات التفكير الكلي السائدة فى « روح العصر » أو « وعى الطبقة » .

ومع البدايات الأولية للنزعة النفعية Utilitarianism صدر المفهوم الجزئي للايديولوجيا ، حين ارتبطت الايديولوجيات منذ البداية عند « ماكيافللي » و « ديفيد هيوم David Hume» ، واختلطت بالاتجاهات النفعية فى علم النفس ، الأمر الذى فرض عليهما أن يطبقا مبادى السيكولوجيا الأنانية فى ميادين السياسة والاقتصاد . ومن هنا اتصلت الايديولوجيا الجزئية اتصالاً وثيقاً بسيكولوجيا المنافع .

المفهوم الماركسي للايديولوجيا :

اذا كان المفهوم الجزئى للايديولوجيا قد صدر مع ظهور الرواد الأوائل للنزعة النفعية، فان المفهوم الكلي للنظرة الايديولوجية العامة ، قد واكب تقدم التكنولوجيا ، وظهور الطبقة البورجوازية القوية . الأمر الذى فرض على البروليتاريا ضرورة التسلح بايديولوجية مضادة للظلم البورجوازى . وبذلك تطورت تلك النفعية ذات الأساس السيكولوجي الفردى ، كي تحل محلها تلك التصورية الجمعية ذات الأساس المادى أو الاقتصادى .

ولايديولوجيا الطبقات مصادرها التاريخية واصولها الاقتصادية والاجتماعية ، فهناك نظرة ايديولوجية مشتركة بين أفراد الطبقة،

حين تجمعهم مشاعر واحدة فى الوجدان الطبقى . فحين نسمع ماركسياً يحدثنا عن « الايديولوجية البورجوازية Bourgeois ideology » مثلاً فاننا نعرف فوراً من يقصده أو من يعنيه من الناس ، وما هو مدار تفكيرهم ومستواه . وقد يسلك البورجوازى « الفرد » مسلكاً يتمايز كلية عن مسلكه كعضو فى « طبقة » ويمارس نشاطاً اقتصادياً أو جمعياً معيناً . حيث ان البورجوازى الفرد ، هو فى الواقع انسان أو « فرد عادى » لا يختلف اطلاقاً عن الانسان البروليتارى الفرد ، وخاصة حين يتجرد كل منهما عن تصوراته الطبقية ، ولكن على الرغم من ذلك التشابه فانهما يتمايزان تمايزاً شديداً فى أن البورجوازى ينخذ موقفاً خاصاً فى عملية الانتاج Process of Production مما يؤدى الى خلق ايديولوجية مختلفة تماماً عن « ايديولوجيا البروليتاريا Proletarian ideology » ويمكن أن نفهم هذا الموقف بسهولة حين نميز بين العامل المنتج ، أو « الانسان الكادح » من جهة ، وبين « صاحب العمل » أو البورجوازى الذى يملك مشروع الانتاج وادواته . ذلك أن « النشاط الانتاجي» هو العنصر الجوهرى الذى يميز ايديولوجية البورجوازى عن فكر البروليتاريا ووعيها ، والفيصل الجوهرى بين كل من البروليتارى والبورجوازى ، هو موقف كل منهما فى النشاط الانتاجى ، هذا النشاط الذى يحدد دخل كل منهما ويفرض طبقته ومستواه الاقتصادى .

وهذا هو المفهوم المادى للايديولوجيا الذى وضعه كل من ماركس وصديقه انجلز Engels بالنظر الى مستوى دخل الفرد والطبقة الاقتصادية التى ينتمى اليها ، ودوره فى هرم النشاط الانتاجى ، بالنظر اليها جميعاً على أنها مصادر أساسية تحدد اتجاهات الفكر وتنظم مساراته .

الوعى الكاذب :

الوعى الكاذب False Consciousness ، هو ذلك الوعي الذى يبعدنا عن الالتفات الى الأساس الموضوعى للفكر ، حين نغفل عن عملية تأصيل الفكر المنفصل عن الواقع . فالوعي الكاذب هو وعى ضال ومضلل ولا أساس له من الواقع، كما أنه لا يتضمن «أية حقيقة» .

ولقد كان ماركس ينظر الى الايديولوجيا على أنها أوهام وأكاذيب ، وغالباً ما يطلق عليها اسم « الوعى الكاذب » بمعنى أن الايديولوجى ، هو ذلك المفكر المروج للأضاليل الذى لا يعتمد على أى أساس موضوعى للفكر، فى حين أن الأفكار الحقة، هى تصورات مشروطة اجتماعياً ، ومرتبطة أصلاً بالوجود الاجتماعى Social Existence .

ولذلك يتميز « الوعي الحق » عند ماركس عن «الوعي الكاذب» حيث يخضع الأول للشروط الاجتماعية ، ويستند الى مصادر وأصول اقتصادية ، بينما لا يتصل الثاني اطلاقاً بالوجود الواقعي ، بالاضافة الى انفصاله كلية عن اى أساس مادى . والايديولوجيا عند ماركس هي « جزء من الوعي » ، الا أن هذا الجزء يندرج تحت مقولة « الوعي الكاذب » ، على اعتبار ان هذا الوعي هو « وهم خادع Illusion » ولكنه وهم يتميز بالثبات النسبي والعموم بين مجموعات من الفئات أو الزُمر الاجتماعية . وما قصده ماركس بهذا الوعي الخادع ، أنه تصور يتميز بأنه « كلي »و« عام» وله نتائجه وأخطاره الاجتماعية . وهو يتألف من عدد مترابط من الأوهام الخادعة والتخيلات المغلوط،تلك التي تمتاز بعمومها وانتشارها بين مجموعة من الأفراد ممن يتشابهون اجتماعياً فى « مواقفهم » و « أدوارهم » . وعلى سبيل المثال لا الحصر ، يعتبر التصور البورجوازي للدولة مثالاً من أمثلة « الوعي الكاذب » .

واستناداً الى هذا الفهم البورجوازي

الكاذب ، لطبيعة الدولة ووظيفتها . أكد الماركسيون أن مستقبل المجتمعات أو الدول الشيوعية لا يحمل فى طياته أية تصورات خاطئة أو أوهام خادعة ، وليس هناك مكان فى المجتمع الشيوعي اللاطبقي Classless Society ، لما يسمى بالوعي الكاذب . فلسوف لا يقع الناس فى مستقبل المجتمع الاشتراكي وبخاصة فى مرحلته الشيوعية ، تحت تأثير « الطبقية » التى تحجب الرؤية الصادقة . ولسوف تفهم الشعوب نفسها وتعي ذاتها ، ويعرف الناس بطريقة علمية وموضوعية كلما يتصل بالمجتمع الشيوعي الذى يعيشون فيه . ولسوف لا يصبح الناس فى المجتمعات الشيوعية بعد أن تنهار « الطبقية » فى حاجة على الاطلاق الى « دولة » لها مثل تلك القواعد الضاغطة والسلطان المفروض . حيث لا يوجد فى المجتمع الشيوعي اللاطبقي مكان للقانون أو الأخلاق أو السلطة ، بتلك المعاني السائدة فى المجتمعات البورجوازية ومن ثم فلا مكان للأوهام الخادعة، ولا مكان للوعي الكاذب،فى مستقبل المجتمعات الشيوعية (اللا طبقية) .

الدين والايديولوجيا :

تُعتبر الاخلاقيات عند ماركس من التصورات التي تحمل عناصر ايديولوجية . على أساس أن قيم الاخلاق ومعتقدات الدين ، هي أفكار وتصورات منفصلة عن الواقع ، ولا يستطيع العلم الامبيريقي أن يبرهن على مدى صدقها أو كذبها وهذا هو السبب الذى جعل ماركس يعتبرها مجرد أخلية وهمية .

ولقد أدخل ماركس قيم الأخلاق ونسق الدين فى اطار ما يسميه بالبناء الايديولوجي الأعلى . على اعتبار أن هذا البناء الأعلى يستند فى وجوده الى « الأساس المادى Material Substructure » الذى هو مصدر كل المناشط الانسانية والمواقف الاجتماعية .

ويعرض المؤلف الكثير من النظريات الخاصة بتطور التفكير الدينى وتفسير الدين ثم يبين كيف اشتهر « كارل ماركس » بعقد المقارنات بين « البناء الأسفل » و « البناء الأعلى » حين ربط البناء الايديولوجى بالأساس المادى ، وحين وصل « الوعى Consciousness » بتلك الشروط الاجتماعية للوجود ، وان كان الفلاسفة الألمان قد أصدروا قبل ماركس ، عدداً من الأفكار والنظريات الفلسفية لتفسير « الفكر » ، وتحليل المعرفة . وبذلك عقدوا زواجاً مقدساً بين الفكر والواقع ، أو بين « الفلسفة » و « التاريخ » . بحيث نستطيع القول ان « الايديولوجيا » بمعناها الوسيع ، هى ابنة هذا الزواج الشرعى ، أو هى وليدة خصوبة الفلسفة التى أثمرت على أرضية التاريخ الاجتماعى . وبعد مناقشة طريفة لآراء هيوم عن « التجربة » وفلسفة كانط الترنسندتالية والفرق بين المنطق الكانطى والمنطق الهيجيلى ينتقل الى الكلام عن هيجل والاتجاه الماركسي وكيف أن ماركس كان فخوراً بأنه أخذ منطق هيجل الجدلى ثم قلبه رأساً على عقب ، وانه اذا كان هيجل قد ابتدأ بالفكر ثم انتقل الى الطبيعة فان الماركسية قد عكست الوضع فبدأت المادية الجدلية بالطبيعة ثم انتهت أخيراً الى الفكر . ولقد اتفق الماركسيون مع هيجل ، بأنه قد أصاب فى اعتباره « التناقض » خطوة أساسية فى سبيل التوصل الى الحقيقة ، واستفاد الماركسيون من هذا الاكتشاف وأصبحت الحقيقة فى نظر الماركسي وليدة التناقض والصراع ، ولا بد من رفع التناقض ، والعمل على ازالة الصراع .

واذا كان الجدل الديالكتيكى الهيجلى يتجه فى نهاية التاريخ نحو تحقيق الحرية ، فان المادية الجدلية انما تهدف تاريخياً نحو تحقيق المجتمع الشيوعى اللاطبقى نظراً لأن المشكلة الأساسية للفلسفة المادية الجدلية ، هى مشكلة الانسان وشقاؤه فى حياته العملية . وغاية المادية الجدلية تحتم حل مشكلة الانسان، عن طريق الايمان بالاشتراكية العلمية بقصد

تطوير العالم وتغيير الانسان . وليس من شك فى أن هناك قدرية فى الاتجاه الماركسى ، فكما اعتبر « كونت » أن الحالة الوضعية هى النهاية ، فان ماركس قد نظر الى الاشتراكية العلمية على أن غايتها انما تتجه نحو مجتمع بلا طبقات . وليس من شك أيضاً فى أن الجدل الماركسي لم يعد — كما هو الحال بالنسبة لهيجل — نوعاً من البحث النظرى الميتافيزيقى. فلم يكن الجدل الماركسي جدلاً منطقياً بل صار « تحليلاً واقعياً » للقوى الاجتماعية فى سيرها وصراعها التاريخي .

فاذا كان هيجل « ديناميكياً » فى تصوره المنطقى لتطور « الفكرة » ، فان ماركس كان ديناميكياً هو الآخر فى تصوره الجدلى لتطور « المجتمعات » . واذا كانت الفكرة هى التى تحدد التاريخ عند هيجل ، فان « التاريخ » عند ماركس وبصفة خاصة البناء الأسفل ، هو الذى يحدد الفكرة .

الانسان والمجتمع والتاريخ :

ولكن اذا كان الماركسيون قد رفضوا تصورية هيجل عن « الروح اللانهائي » فى عملية التحقق الذاتي ، نظراً لما فيها من تجريدات ميتافيزيقية ومتاهات فلسفية ، فقد وافقوا على الأفكار الأساسية للنظرية الهيجلية ، مثل الجدل والتناقض ، كما وافقوا على موقف هيجل بصدد الانسان والمجتمع والتاريخ . فمن المتفق عليه مثلاً بين الماركسية والهيجلية ، أن قدرات الانسان — التي تميزه عن سائر الحيوان — متطورة بالضرورة حين تتغير وتتبدل على مر الزمان ، نظراً لاحتكاك الانسان الدائم بالطبيعية ، واتصاله الدائب بالحياة والمجتمع خلال تقدم حركة التاريخ .

ومن المؤكد مثلاً أن الأساليب التقليدية للسلوك الانساني هي نتاج مناشط الانسان وقدراته ، كما أنها أيضاً نتيجة حتمية لاتصال الفكر المستمر بالواقع الاجتماعي والبيئة الطبيعية . ولا شك أن التمييز الذى وضعه هيجل بين « الروح الذاتي » و « الروح الموضوعي » انما يتصل الى حد بعيد بذلك التمييز الماركسي الذى يفصل بين « الوعي » و « الوجود الاجتماعي » . حيث يستخدم هيجل كلمة « الروح » كي تصدق على النظم وأنماط السلوك من جهة ، ولكي تصدق أيضاً وفى الوقت عينه ، على سائر المعتقدات والتصورات والمشاعر العامة . بمعنى أن هناك رابطة جوهرية بين الروح الموضوعي والذاتي ، حيث أن النظم هى « أنماط من السلوك » من جهة ، كما أنها من جهة اخرى « قوالب من الفكر والمشاعر » قد صيغت فى قواعد مرعية وعامة . بالاضافة الى أننا نجد أنه فى كل نوع من « النشاط الاجتماعي » يتوافر عنصر « الوعي » وهو نوع من التفكير المرتبط بالأشياء والمتصل بالوجود .

الا ان هيجل لم يستخدم اصطلاح « الوجود الاجتماعي » الذى يتحكم فى الوعي . ولم يحدثنا اطلاقاً عن « الايديولوجيا » ، تلك الكلمة التي اصطنعها ماركس والح عليها كل الالحاح باعتبارها المفتاح الوحيد لفهم الانسان والمجتمع والتاريخ . ولكننا نلحظ أن التصورية التي استغرقت جانباً كبيراً فى فلسفة هيجل ، هي « التصورية العالمية » أو ما يطلق عليه هيجل اسم Weltanschawing ليقصد بها معنى « التصورية الكلية للعالم » . ولا يمكن أن يحصل على هذه التصورية الكلية المطلقة سوى «كائن مفكر رشيد Rational being » حيث أن فهم النظم وتحليل الأفكار فى ضوء علاقتها ببعضها بعضاً ، ودراسة

ماضيها وكيف تنشأ وتتطور ، كل هذه جوانب تعتبر من أخص خصائص الانسان من حيث هو كائن مفكر بمعنى أن النظرة الكلية للانسان وموقفه من العالم ، وتفسيره للتاريخ ، لا تتحقق كلها الا بشروط « الوعي » تلك التى تتوافر فى الانسان من حيث هو كائن « يفهم » و « يحكم » و « يعي » ، ويستخدم أفكاره ويحدد أهدافاً خاصة يستطيع تحليلها وتعليلها وتفسيرها ، من زاوية موقفه ونظرته الكلية للعالم . فهناك تصورية للعالم ، أو نظرة للوجود ، يستطيع الانسان من خلالها أن يضع نظاماً للأشياء . ومن شأن هذا النظامالتصورى للوجود ، ان يرتبط برباط وثيق بنسق الفكر واللغة Language . حيث ان الفكر يصبح بلا وظيفة اذا لم يتصل بالعالم أو يرتبط بالاشياء ، كما تصبح اللغة ناقصة عرجاء ان لم تنتعش بحركة الوجود وتلتحم بتيار التاريخ الاجتماعي .

وبهذا المعنى أصبح الفكر البشرى ظاهرة تاريخية ، ونتاجا جمعيا يتوقف على شروط البيئة وظروف الثقافة Culture ، كما يستند الفكر ايضا الى مواقف اقتصادية تؤكد المصالح المادية . ولذلك كانت « المنفعة » هي الخلفية الأصيلة التي تختفي وتتستر وراء سائر الايدلوجيات ، ويكفى ان نرفع هذا الستار النفعي الجشع ، حتى تنكشف تلك الايديولوجيات ، وهذا هو اسلوب الماركسي فى دراسة الايديولوجيات ، بالكشف عنها ، حين تفصح عن نفسها ، وتصبح عارية عن ظاهرها الفكرى ، ولا ينكشف لنا سوى باطنها النفعي الجشع .

وعلى العكس من ذلك ، فقد أثبت مانهايم أن « المنافع » ليست هي الدوافع الوحيدة للسلوك والمواقف البشرية ، وأن « المصلحة » ليست هي القنطرة الفريدة التي تصل العقل بالوجود ، والفكر بالواقع . ففى ميدان الفن مثلاً ، نجد أن المنفعة ليست من عناصر « الخلق الفني » ، ذلك الذى تتوافر فيه فقط بعض القواعد والشروط الصادرة عن ظروف المجتمع والتاريخ . على اعتبار أن الفن مهما حلق بعيداً فى برج عاجي ، فان العناصر الاجتماعية تظل كامنة فى عملية « الخلق الفني » ، بمعنى أن الانسان والمجتمع والتاريخ ، هى عناصر ضرورية لتكوين اتجاهات الفن ومذاهبه .

فكرة النسبية والايديولوجيات :

حين تنقلب سفينة فى بحر عاصف ، يظن بحارتها وهماً أن المعونة سوف تأتيهم فى الحال . بينما يعتقد البدائيون أن « روحاً خبيثة » قد قلبت السفينة ، فالبدائي ينظر الى الكون نظرة خاصة ، كما يحلل الاحداث والوقائع الفيزيقية تحليلاً غيبيا mystique وتلك هى ملامح وسمات العقلية البدائية . والبدائي لا يلجأ الى « الغيبيات » الا لأنه يخفق فى معرفة العلل الحقيقية . فهو كالمتحضر يستطيع أن « يقارن » وأن « يفسر » بنفس الطريقة ومستخدما نفس المقولات والقوالب . فالعقلية البدائية تحمل نفس التصورات والمقولات المنطقية ، فهي عقلية حاصلة على « الزمان والمكان والعلية Causality » ولكنها تفسر وتحلل بطريقتها الخاصة ، ووفقاً لاساطيرها وتصوراتها الجمعية . فقد تلقى المعتقدات البدائية ضوءاً على معنى « الوجود » ومغزى الاشياء ، فيلجأ البدائيون الى قصص القدماء وأساطير الأولين ، حتى يجدوا تفسيراً للاشياء والموجودات .

وقد تدور الايديولوجيات ، حول حكايات

واساطير ، أو حول معان اخلاقية تستند الى اصــول أو قيم دينيـــة . ولا شك أن جانب « الحكاية » أو القصة ، هو عنصر جوهـــرى فى الايديولوجيـــا ، فالقصـــة أو الاســـطورة الايديولوجية عبارة عن قصة ذات مضمـــون أخلاقى ، ويتصل الجانب الايديولوجي بالقصة نفسها ، فاذا ما توافر مثلا العنصر الاخلاقى دون مضمون اسطورى أو طابع قصصى ، فلن يتوفر على الاطـــلاق العنصر الايديولوجي . وتشرح القصة الايديولوجية أو تفسر كل فعل أو حدث فى موقف من المواقف السوسيولوجية العامة . وهذا هو السبب الحقيقى فى « نسبية المواقف والأفكار » كما تتجلى فى سياق التاريخ أو كما تحلق فى آفاق الميثولوجيا .

ولم يكن ماركس هو أول من بشر بالفكرة الايديولوجية ، وما يتصـــل بها من نسبية ؛ وخاصة حين ترتبط الفكرة باصولها الواقعية ومصادرها الاجتماعية . فلقد كان « باسكال Pascal » فيلسوفاً أخلاقياً ، وعالماً رياضياً ، الا أنه فى الوقت نفسه عبر فى عمق واصـــالة عـــن نسبية الفكرة الايديولوجية حين قال : « ان ما هو حقيقى فى شمال البرانس هـــو خاطىء فى جنوبها » . وحين اعلن باسكال هذه القضية ، لم يكن يفكر فى نظريات اوقليدس الهندســـية ، أو حتى فى مـــدار كوبرنيكس Copernicus وأنظاره الفلكية ، وانما كـــان باسكال يفكر فقط فى قواعد الاخلاق وقوانين الســـلوك الاجتماعى . تلـــك هى النســـبية الاجتماعية، التي انطلق منها ماركس ومانهايم، بالرجوع الى البعد الواقعى للفكر والتصورات، على اعتبار ان الظواهر والأحداث الاجتماعية ، انما تخضـــع عنـــد ماركس لجدل الواقـــع وقوانينه . الأمر الذى جعل ماركس ينظـــر الى القانون والأخلاق وما يتصل بهما مـــن قواعد ومعايير للسلوك الخلقى ، على أنهـــا أجزاء متكاملة ومتساندة فى البناء الايديولوجى الأعلى .

ومن هنا يؤكد الماركسيون دائماً على وجود النسبى Relative ؛ فلا يلتفتون الى المطلق absolute . ولا شيء عندهم غير «النسبية» و » الحركة « ، و « الصيرورة » . وفى هـــذا المعنى النسبى ، يقول الماركسي الصينى الكبير « ماوتسي تونج » : « اذا فرض أن ضفدعاً قال وهو فى قعر بئر : ليست السماء الا بحجم فوهة البئر فهو مخطىء . لأن حجم السماء أكبر من أن يعادله حجم فوهة البئر . أما اذا قال الضفدع : أن قســـماً معيناً من الســـماء هو بحجم فوهة البئر ، فهو على حق ، لأن ذلك يتفق مع الواقع » .

تلك هى النسبية كما يعبر عنها « ماوتسي تونج » فى وضوح وجلاء ، ولكن الماركســـية لا تستند الى النسبية وحدها ، وانما تقـــوم أيضاً على الصيرورة ، حيث يرفض الماركسى الوجود الساكن أو الآلى ، ويرفضون الماديـــة الجامدة inerte ، ويؤمنون فقط بالوجود المتحرك،ويتمسكون بحزم بالمادية الديالكتيكية. والديالكتيك الماركسي هو علم القوانين العامة للحركة ، سواء فى العالم الخارجى ، أم فى الفكر البشرى. فليست الأفكار عند ماركس كما هو الحال عند هيجل ، هى التى تقود العـــالم وتفسره ، بل ان هذه الأفكار ، انما تســـتند بالضرورة الى الشروط الاقتصادية ، وتلك هى الضرورة الماركسية ، التى تجعل من المـــادة أساس الفكر والتاريـــخ . والاقتصاد عنـــد ماركس ، هو المادة التى تفسر حركة التاريخ ، والأساس الأسفل ، هو الأرضية التى تشكل بنيـــة العلاقات الاجتماعية ، وبهـــذا المعنى أصبحت الماركسية فلسفة مادية ، وليســـت

ايديولوجية ideologique . اذ ان علم الاجتماع الماركسي انما ينظر فقط الى « البناء الأسفل » ، وهو البناء الاقتصادي المادي ، على حين ان المذاهب الفكرية وسائر الايديولوجيات ليست في ذاتها الا « بنية فوقية Superstructure » .

ايديولوجية الطبقة :

قلنا ان المؤلف حرص على أن يبين أن « الذات العارفة » ، أو المفكرة ترجع وتستند الى الواقع ، وان أي مذهب فلسفي ، « لا يسبح في فراغ » ، وانما جاءت الفلسفات لتوكيد ايديولوجيات معينة ، وللدفاع عن مصالح طبقية ، أو تأييد مواقف سياسية . وبالتالي يمكن تفسير الأفكار والايديولوجيات بالنظر الى طبيعة الموقف الاجتماعي العام ، وذلك الموقف الذي يحدد اطارها ، والذي يضفي عليها مغزاها ومبناها . فتصبح الايديولوجيا بهذا المعنى ، ظاهرة فكرية عامة ، فيقال مثلا : « ايديولوجية العصر » أو « ايديولوجية الطبقة » ، بمعنى مجموع الملامح العقلية السائدة في ذلك العصر ، أو الخصائص الذهنية الكامنة في روح الطبقة ، وقد يقال : ان الايديولوجية ، هي مجموع الأفكار التي تكوّن « النظرية » أو « المذهب » .

ويؤيد المؤلف ذلك بأقوال كثير من الكتاب من أمثال « جيرڤتش Gurvitch » الذي يرى أن الايديولوجية الماركسية تتضمن أحكاماً في الأخلاق والدين والقانون والفن ، باستنادها الى الأساس الاقتصادي ، كما يصبح الوضع المادي للطبقة ، هو المصدر الوحيد الذي يفسر طبيعة المضمون الفكري ، ومحتواه الداخلي . كما أن رايمون آرون Raymond Aron يذهب الى أن علم الاجتماع الماركسي يؤكد على تلك الحقيقة المنبثقة من بنية الطبقة class structure ، فلقد استند ماركس الى مادة المجتمع ، حين نظر الى البناء الأسفل ، على انه مصدر كل أشكال المعرفة من « ايديولوجيات » و « فلسفات » و « علوم » و « وأديان » .

هكذا فسر الماديون الجدليون مضمون الايديولوجيا ، على اعتبار ان ايديولوجية الطبقية هي انعكاس للصراع السياسي والاقتصادي والاجتماعي الذي يتحكم بالضرورة في الفكر الطبقي ، ويتركز في تلك المواقف والارتباطات العامة التي تتعلق بصراع الجماعات والطبقات والتاريخ . وهذا ما يؤكده « كارل مانهايم » في كتابه الممتع « الايديولوجيا واليوتوبيا Ideology and Utopia » .

واستناداً الى هذا الفهم ـ يرد ماركس ايديولوجية الطبقة الى تلك المشكلات الاجتماعية التي تنبثق من داخل بنية الطبقة. على أساس أن الفكر لا يتوقف على مجرد « الوضع الاجتماعي » للفرد ، بل أنه يتوقف أصلا على « الوضع الاقتصادي » ويصدر عن الموقف الاجتماعي والسيكولوجي للطبقة برمتها ، من خلال صراعها وآمالها ومخاوفها وامكانياتها الموضوعية ، وهي الآمال والمخاوف التي تنبثق عن ظروف وضعية يحددها السياق السوسيوتاريخي . فاننا حين نتعرف على ايديولوجية العصر أو « روح الطبقة » ، وحين نحاول أن نفهم حقيقة جماعة من الجماعات والزمر السوسيوتاريخية . فانما نعني بذلك أن نتعرف على خصائص وتكوين البناء الكلي « لروح العصر » ، أو « فكر الطبقة » أو « عقل الجماعة » ، ذلك البناء الفكري الشامخ الذي يتألف من مجموع الآراء والأفكار والظروف المنبثقة عن نسق System of Social Volues القيم الاجتماعية وبتعبير أدق ، أن ذلك البناء العقلي لروح العصر والطبقة ،

انما يعبر على العموم عن « موقف الحياة Life Situation » ، ويفسر الوضع الراهن . حيث تعبر تلك الأفكار والظروف الطبقية عن وظائف وجودها فى الوسط الاجتماعى .

ومن المسائل الجوهرية ، التى تعرض لها علم الاجتماع الماركسي ، مسألة هامة تتعلق بالتفسير العلمى من الفكر والمعرفة ، حيث استند ماركس الى « التفسير الوظيفى » ، لأشكال الفكر فى البناء الاجتماعى ، وأنسار الى وظيفة التفكير الايديولوجى ودوره فى بنية الطبقة ، ودرس وظيفة العلم الوضعى والتكنولوجيا . وبخاصة فى المجتمع البورجوازى ، على اعتبار انهما من ضرورات الاقتصاد الرأسمالى وأدواته ، حيث يستخدمهما العلم الاقتصادى فى أشباع حاجات الانسان . وبذلك أبرز الاتجاه السوسيولوجى الماركسى مبدءاً هاماً بالنسبة لعلم اجتماع المعرفة ، وهو أن تطور الفكر والمعرفة فى السياق التاريخى ، لا تفسره الا أسباب اجتماعية ، وان الفكر لا يتشكل الا حسب الظروف التاريخية ، وان كل مجتمع يصنع بناءه الفكرى بشروط مستمدة من ماضيه ، ومن تراثه الحضارى المستند الى اصول اقتصادية ، واسس مادية .

ويقول المؤلف فى ذلك ، أنه لا يمكن تعريف « الزمر الاجتماعية Social groups » أو تحديد مفهوم الجماعات ، الا فى اطار ما تقوم به من جهود أو أعمال ، تلك التى تسمى فى علم الاجتماع باسم « المناشط الاجتماعية Social activities » . ولا شك أن « العمل » أو « النشاط » حين يكون جماعيا ودائما ، لا بد وأن يخلق فى الجماعة أو الزمرة الاجتماعية ، مجموعة من « الاهتمامات » أو « المصالح » ، تلك التى تصدر عنها « الأفكار ideas » . ومن خلال العمل ، وبالاحتكاك المستمر بين أفراد الزمرة أو الطبقة ، تنشأ مجموعة من الأفكار الأساسية . ولكن هناك مجموعة اخرى من « الأفكار الثانوية Secondary ideas » لا تنجم عن المناشط الجمعية ، بقدر ما تتصل بما يدور داخل اطار الزمرة أو الطبقة من آراء وما يسود فيها من تصورات ومعتقدات .

و « ايديولوجية الطبقة » ، هى مجموع الأفكار الثانوية السائدة فى بنيتها ، وتلك هى الأفكار الايديولوجية ideological ideas . ولذلك تحتوى ايديولوجية كل طبقة على مجموعة من الأفكار والاتجاهات الثورية ، التي تصدر عن الوعى الطبقى ، مما يؤكد أن هذه الافكار انما تبرز السمات العامة للطبقة والتي تضفى عليها شخصيتها ووجودها . بمعنى أن ايديولوجية الطبقة انما تعبر عما يجمع بين أفرادها من اتجاهات وعلاقات ، وما يشتركون فيه من آمال ومصالح ، وما يقومون به من أدوار طبقية ، وهذه كلها هى شروط « الوجود الطبقى » .

ويميز ماركس الطبقة تبعاً لنوع الملكية وشكلها ، كما يحدد مدى فاعلية تلك الطبقة وتأثيرها فى النسق السياسى وفقاً لتقدير ثرائها وأهميتها مما يضفى عليها طابعاً يعطيها فرصتها أو دورها القيادى فى البناء السياسي . ولكل طبقة آمالها وتطلعاتها ، فطبقة الملاك تريد الثروة وجمع المال ، وطبقة الاقطاع الثرية تبغى السلطة والسيطرة على الحكم بمزيد من القوة والسلطان السياسى ، أما طبقة العبيد فتأمل فى التحرر من الظلم الاجتماعى واستغلال الانسان لأخيه الانسان .

هذه هى الخريطة الاجتماعية Social Map التى تبرز اتجاهات الطبقات ، حيث نجد تعارض

الخطوط وعدم تطابق الاتجاهات ، اذ أن « خطوط التقسيم » بين سائر الطبقات انما تتعارض ولا تتحد أو تتفق . ولذلك أكد ماركس أن دكتاتورية البروليتاريا سوف تزيل هذا التعارض وتحل التناقضات . ولقد أعلن ماوتسى تونج عدم صلاحية الاتجاه الماركسي الكلاسيكى فى معالجة مشكلات بروليتاريا الفلاحين . وانما أكدت ديمقراطية الصين الجديدة على دور الدكتاتورية المشتركة التى تضم طبقات الفلاحين والمثقفين وكل الطبقات المعادية للاستعمار .

الوعى الطبقى :

يسجل الفكر كل ما يطرأ على الجماعة من تغيرات حضارية أو اجتماعية ، ومن ثم كان الفكر عند عالم الاجتماع هو « ترمومتر » على درجة عالية من الدقة والحساسية ، لأنه يعكس ما يدور فى بنية الوعى الطبقى . فقد تزول الطبقة بحكم القانون ، ولكن الوعى أو الوجدان الطبقى لا يزال باقيا . مثال ذلك ان زعماء فرنسا ثاروا على طبقة النبلاء Noblesse ، وأطاحوا بامتيازاتها والقابها وحقوقها . وتنازل أصحاب الأقطار والامتيازات عن حقوقهم ليلة ٤ اغسطس المشهورة ، الا انهم رغم ذلك كانوا يحتفظون اجتماعيا بما كان لهم من مكانة ، فتمسكوا بألقابهم وعلاقاتهم السائدة وما يربطهم من قيمة راسخة فى الوجدان الطبقى ، رغم زوالها باسم القانون .

وعلى هذا الأساس تتميز الطبقات بوجود « الوعى الطبقى class consciousness » الذى يبرز معالمها ويضفى عليها وجودها ، بمعنى أن وعى الطبقة ، هو « روح الطبقة » .

ولقد أشار ماركس فى « الثامن عشر من برومير Eighteenth Brumaire » الى كلمة مشهورة للويس بونابرت فقال عن جموع الفلاحين الفرنسيين ، حين كان يتولى سلطاته كرئيس لجمهورية فرنسا : « انهم طبقة ينقصها الوعى الطبقى » ، مما يؤكد ضعفها وسلبيتها فى ذلك العهد .

ومن خلال ما يصدر عن الوعى الطبقى من تصورات مشتركة ، يتعامل أعضاء الطبقة الواحدة ويتحدون فى « زمر » وكان السادة فى المجتمعات القديمة يتعاملون باعتبارهم « سادة Masters » . كما تدافع الطبقة عن وجودها وأهدافها ومصالحها ، فيقع أو ينشب الصراع الايديولوجى مع الطبقات الاخرى . ويحمى السادة مثلاً أنفسهم من ثورة العبيد ، فيدافعون دائماً عن طبقتهم ويسنون لمصلحتها القوانين . وكذلك يحمى زنوج أمريكا أنفسهم من طغيان البيض،حيث يميز المجتمع الأمريكى بين الأسود والأبيض باسم « التفرقة العنصرية » . ولا شك ان هذه وصمة عار فى جبين مبادىء العدالة والحرية والديمقراطية التى تتشدق بها الولايات المتحدة الأمريكية .

وما يميز الطبقة عن « الزمرة الاجتماعية » هو درجة الاتساع والشمول ، فالطبقة عالمية أو دولية cosmopolite ، أى لا وطن لها ، مثل طبقة العمال التى تمتد فيها وراء الامم والدول حيث يدخلها العامل فى كل مكان . ويعبر الشعار الماركسي : « أيها العمال فى كل مكان اتحدوا » عن هذه التصورية اصدق تعبير .

وتختلف الطبقة عن « الطائفة caste » ، ويمكن النظر الى « طوائف الناس » و « منازلهم » على أنها انواع من الطبقات .

الا أن « الطائفة » هى « طبقة مغلقة » ، ولا تطلق الا على الطوائف الهندية بالذات التى تمنع دخول الأفراد أو الخروج منها . وقد يكون للطبقة ايديولوجيتها الخاصة ، دون أن يتوافر لديها « الوعى الطبقى » . فقد تتفق الأفكار والارادات والرغبات ، وقد تتشابه المشاعر والآمال ، مع فقدان « عنصر الوعى الطبقى » ، وهذا هو السبب الذى من أجله يقول ماركس « فى الثامن عشر من برومير » ان طبقة الفلاح الفرنسى انما ينقصها الوعى الطبقى . على ما سبق أن ذكرنا ، ولقد عدد ماركس أسباب فقدان الوعى الطبقى بين فلاحى فرنسا ، ومنها عدم توافر عنصر « التنظيم organization » بينهم ، ذلك العنصر الذى يؤكد مصالحهم الطبقية ويشجعها ويروجها ، ومنها أيضاً أنهم لا يتعاملون فيما بينهم كطبقة محددة المعالم ، نظراً لانعدام توافر « الاهداف المشتركة common purpose » سواء أكانت اجتماعية أم سياسية ، بمعنى أنهم ليسوا على علم تام ودراية حقيقية بوجودهم الطبقى ، ولا يحرصون على تأكيد هذا الوجود وتدعيم المصادر الحقيقية والاسس الموضوعية التى تدعم مصالحهم الطبقية وتسندها .

ومعنى ذلك أن انكار ماركس ورفضه لوجود الوعى الطبقى بين فلاحى فرنسا فى عصره ، مبعثه أنهم لم يكونوا على دراية بمصالحهم او وجودهم الطبقى . ولقد ذهب ماركس الى ماهو أبعد من ذلك ، حين يشك فى امكان وجود « الوعى الطبقى » بين الفلاحين على العموم ، وحين ينظر ماركس الى طبقتى البروليتاريا والبورجوازية ، على أنهما الطبقتان الوحيدتان الحاصلتان على عنصر « الوعى الطبقى » . ولقد اقترب لوكاتش Lukacs من هذا الفهم الماركسى للوعى الطبقى فى كتابه « التاريخ والوعى الطبقى History and class consciousness » . حيث أكد فى هذا الكتاب على أن البروليتاريا انما تتميز بكثافة أكثر وطاقة أغزر من « الوعى الطبقى » عنها بالنسبة للبورجوازية .

وينبثق « الوعى الطبقى » من ثورة البروليتاريا خلال صراعاتها مع البورجوازية ، فتكتسب الكثير من الأمانى والآمال الجديدة . وتصبح بذلك حاصلة على « الوعى » عن طريق الكفاح الثورى ، كما تصبح على دراية تامة وكاملة بمصالحها الطبقية . ومن هنا يتطور « الوعى » خلال النضال ، حيث تتحول آمال الماضى وتتبدل ، وتصبح الأمانى الجديدة مختلفة عن أمانى الآباء والأجداد ، وبذلك يتعلم البروليتارى من تجربته الثورية ، وكفاحه المستمر ، انه لن يحصل على أمانيه ، ولن يحقق آماله الا باحلال الاقتصاد الاشتراكى محل الرأسمالى . وقد يكافح البروليتارى فى شراسة ، وبكل الوسائل باستخدام القوة ، أو بالصراع الدموى ، حتى يتم له تحقيق الوجود البروليتارى وحتى يحصل العمال والشغيلة على أمانيهم وأهدافهم . وهنا تصبح طبقة العمل واعية بذاتها .

ولا شك أن نظرية ماركس عن « الوعى الطبقى » ، وخاصة ما يقصده بالوعى البروليتارى ، قد تطورت عند « جورج لوكاتش » حين أشار الى تفوق واستعلاء الوعى البروليتارى على كل أشكال الوعى الطبقى . ويتفق لوكاتش مع ماركس على أن الوعى الطبقى البورجوازى ، انما هو صورة

من صور « الوعى الكاذب » . ولقد اخطأ البورجوازيون للأسف فهم مصالحهم الطبقية التى يسندها نظامهم البورجوازى ، ولم يدركوا المقصود من وجوده ، أو التناقضات Controdictions الكامنة فيه ومن ثم لم يعملوا بالطبع على حلها . وهم لا يدركون أن الرأسمالية انما تحمل فى طياتها بذور هدمها ، حيث أنهم لن يستطيعوا رفع التناقضات الا برفض النظام نفسه ، ولكنهم يتمسكون بوجودهم الطبقى المؤقت ، الذى يبقى ببقاء النظام البورجوازى ، ويستمر باستمراره .

★ ★ ★

من الكتب الجديدة

كتب وصلت لادارة المجلة ، وسوف نعرض لها بالتحليل فى الاعداد القادمة

Gordon Donald C., **The Moment of Power, Britain's Imperial Epoch,** Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs., N.Y., 1970.

MAZZEO Joseph Anthony, **Renaissance and the Revolution, The Remaking of European Thought,** Methuen & Co. Ltd., London 1969.

Nelson Leonard, **Progress and Regress in Philosophy,** Translated by Humphrey Palmer. Oxford Basil Blackwell, Vol. I, 1970, Vol. 1971.

Roslansky John D., (Edit), **The Uniqueness of Man, A Discussion at the Nobel Conference,** North-Holland Publishing Company, Amsterdam 1969.

Sampson Anthony, **The New European,** Hodder and Stoughton, London 1968.

★ ★ ★

العدد التالى من المجلة

العدد الرابع ــ المجلد الثالث

يناير ــ فبراير ــ مارس ١٩٧٣

قسم خاص عن النشوء والارتقاء

بالاضافة الى الابواب الثابتة



الخليج العربي	٥	ريالات	سوريا	٣	ليرات
السعودية	٥	ريالات	القاهرة	٢٥٠	مليمًا
البحرين	٤٠٠	فلس	السودان	٢٥٠	مليمًا
اليمن الجنوبية	٤٠٠	فلس	ليبيا	٣٥	قرشا
اليمن الشمالية	٤،٥	ريال	مسقط	٤٠٠	بايسه
العراق	٣٠٠	فلس	الجزائر	٥	دنانير
لبنان	٢،٥	ليرة	تونس	٥٠٠	مليم
الأردن	٢٥٠	فلسًا	المغرب	٥	دراهم

الثمن ٢٥٠ فلس

مطبعة حكومة الكويت